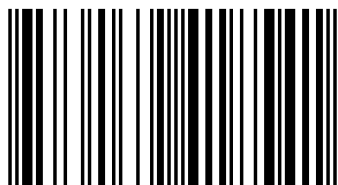


Описот во прозата

Функционалната теорија на описот во оваа студија го става на показ надминувањето на последиците од неговата долготрајна маргинализираност. Таа придонесува за еманципација на описот по однос на исто наративните елементи, преку приказ на неговите повеќекратни функции и начинот по кој тој се интегрира во наративниот текст. Експертизата нуди можност за опсервација на описното рамниште низ четири нивоа: дескриптивна типологија, “Кутија со фотографии”, модел на свет и дескриптивна микроструктура. Семантичкиот придонес, имплициран во кардиналниот дескриптивен ентитет-категијата чист опис, разоткриен и реализиран низ првите три етапи, се инсталира во “смиловната платформа” на описниот дискурс-дескриптивната микроструктура, како негов конечен биланс. Таа пак претставува флексибилен функционален систем, адаптивен по однос на наративната макроструктура (=“таксономиски четириаголник”) на наративното писмо во целост.



Луси Караниколова-Чочоровска дипломира, магистрира и докторира на Филолошкиот факултет, Скопје. Автор е на 60-тина научни трудови од областа на науката за литература и учесник на меѓународни конференции во Македонија и странство. Работи на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип, Република Македонија.



978-613-9-41854-1

Globe
EDIT

Globe
EDIT



Луси Караниколова-Чочоровска

Описот во прозата

ЛУСИ КАРАНИКОЛОВА-ЧОЧОРОВСКА

ОПИСОТ ВО ПРОЗАТА

Globe edit, Germany

2019

Рецензенти: проф. Д-р Весна Мојсова-Чепишевска
проф. Д-р Ангелина Бановиќ-Марковска

CIP 978-613-9-41854-1

На внука ми Лилјана,

*Во името на љубовта
како Антејска сила против илаканиците на животот.
Бубице, Ти благодарам што постоиш!*

И на внук ми Венко,

за радоста и белата убавина...

ПРЕДГОВОР

Јасно се гледа од самиот наслов на трудот „Описот во прозата“ на д-р Луси Караниколова, дека предметот на нејзиното истражување е од еминентно теоретска природа.

Станува збор за таканаречените *интегративни* наративни единици (Р. Барт), чија природа се опишува како *семантичка*, наспрема *дистрибутивните* чија природа е *синтактичка* и кои ја даваат, од своја страна, архитектурата (К. Леви-Строс), длабинска структура (А. Греимас) или логиката (К. Бремон) на раскажувањето. Популарно кажано, д-р Луси Караниколова си постави задача да одговори, образложено и убедливо на прашањето: *Што е тоа лик/фигура со неговите модалитети во едно/секое раскажување?*, уверена дека е тоа прашање кое заслужува подробно внимание и соодветно објаснение затоа што, поради неговата очигледност и *упадливост* во уметноста на раскажувањето се потиснува на втор план. Причините за тоа се многубројни и традиционални. Д-р Луси Караниколова посветува должно внимание и на тие причини за што подолу ќе стане збор.

Должни сме веднаш, кон употребата на изразот лик во наративни структури, да го додадеме следново појаснение.

Станува збор за мошне славната категорија *антропоморфност* со нејзиниот граматички еквивалент *прави*, изложена и образложена во теоријата на Алжирадес Греимас. Таа категорија е способна како што се знае, да ја генерира сферата *култура* (=праксис: подразбира *волја*) наспрема сферата *натура* како спротивен пол, која не подразбира *праксис со волја*. Граматички еквивалент на второто е глаголот „е“ (=постои, *суштествува*) кое подразбира свет на појави и предмети со својства по кои се разликуваат.

Согласно со тоа, описот би бил ентитет од сферата *постои, суштествува*. Ете зошто, за тој ентитет, традиционално се врзуваат изразите: *слика, фотографија или портрет*, кои не помалку често се среќаваат и во трудот на д-р Караниколова. Таа ги анализира, систематизира и објаснува тие ентитети онака како што ги среќава во уметничката литература.

Самите изрази слика, фотографија или портрет можат да се преведат под заеднички именител-привид (*eikos*-во речникот на Платон) со неговата модерна, актуелна верзија (во сартаријанската оптика) *paraître* (=прилега, изгледа). Тоа се конфронтира со *être* (=е, постои суштествува). Кога на пример, д-р Караниколова зборува за тип опис во уметничката проза кој се препознава како *стварносен ефект*, како дело на *миметизам*, како *просторност* во раскажување чија способност е да направи *ефект на видливост* (1.4.1., 1.4.2., 1.4.3. во првиот дел), таа всушност зборува за таков вид знаци од кои се прави *свет за-свет* или популарно кажано-*фикција*.

Основна и главна карактеристика на ентитетот фикција е да упатува/да се поврзува со свет на материјалноста, по начин по кој е, во духот на сосиријанската традиција, знакот комбинација од *ознака, концепт и предмет* кој го покрива тој концепт. Следува од тоа

дека и едно уметничко дела, како на пример „Време на молчење“ од Ташко Георгиевски или пак „Шагринска кожа“ од Оноре де Балзак (и двете се предмет на анализа во трудот на д-р Караниколова од перспектива на категоријата опис) може, во крајна линија да се објаснува како слика, портрет или модел на свет за конкретен, материјален, сетилен или постоен свет.

Уште поедноставно кажано, во духот на класичната структурална школа, уметничкото дело е, и покрај неговата сложеност, во својата суштина знак, кој како и секоја знак, исполнува *деноминативна* на една и *конотативна* улога на друга страна истовремено. Кога преовладува првата од неговите две улоги, станува збор за јазичен праксис. Кога преовладува втората, станува збор за уметнички.

Црта на разликување меѓу тие две вербални практики е можноста *концептот/значење* да се преобрази во знак за да се-поврзе со друго значење. Тука се доаѓа до структурата знак со два концепта или, тоа што во речникот на рускиот формализам се именува како *обременета реч*, а пак во европската структурална поетика како *перцептибилност*. И двата изрази не се многу далеку од оптиката на рускиот специјалист Александар Потебња на чија теорија се потпираат истражувањата на Виктор Шкловски. Тие, во секој поглед делотворни, иако несистемни опсервации на Шкловски, во трудот на д-р Караниколова се претресуваат за да се утврдат нивните оперативни капацитети од актуелна гледна точка.

И Виктор Борисович, како впрочем, и голем број знаменити нарато-специјалисти не е скло да мисли дека *описот* во уметничките дела игра повеќе од некоја-помошна улога во нивната структура. Мит е, според него, неговата раскош на која се укажува веќе кај Буало, а на кој потсетува д-р Караниколова

Може затоа и да се рече, во духот на логичката теорија на Клод Бремон, дека *раскажувањето постои за да се направи лик, како што ликот бара да биде-раскажан*. Тоа значи дека ликот/опис е нешто како згусната, кондензирана нарација, како што нарацијата би била: растворен, течен, лик, фотографија, слика или портрет.

Кога д-р Караниколова објаснува, во својот уведен дел, потреба да се испитуваат нарато-структурите од гледна точка на описот, таа не се колеба многу да рече дека треба *да се урне во наратологијата секундарниот статус на описот/ликот*, затоа што, според нејзиното мислење, описот воспоставува *природна врски со други единици*. За да се постигне тоа потребно е, според Караниколова, да се изработи и една *семиотика на описот* која на убедлив и проверлив (емпириски начин) ќе покаже дека, по вредност, *дескриптивот* е еднаков на *наративот*.

Може да се рече дека таа храброст на д-р Караниколова има свој поддршка во, веќе класичната теорија на еден голем авторитет во областа наратологија каков што е оној на Жерар Женет. Станува збор за расправата „*Граници на раскажувањето*“ (*Frontieres du recit in Figures 2, 49-69.*, Paris, *Editions du Seuil* 1979) во која еден од патријарсите на француската структурална школа ја разликува валидноста на еден од клучните, трансисториски *концепти* на теоријата на литературата, каков што е концептот *мимесис*.

Постои, според оптиката на Женет, само вербален мимесис. Плод на интелектуална конструкција бил концептот невербален мимесис иако спротивно тврди една милениумска аристотелијанска традиција. Тоа допушта да се каже, според Жерар Женет дека:

„Лесно е да се замисли некој чист опис за некој наративен елемент отколку обратно, затоа што најтрезвената десигнација на елементи и околности во даден процес може да се прими веќе, како дел на описот: една реченица како *Куќата е бела со покрив*

од лискун и зелени капаци не содржи ни една наративна црта, додека една реченица како *Човекот се приближи до масата и го зеде ножот*, содржи барем, покрај двата глагола, кои означуваат дејство, три супстантива кои, и колку малку да се квалификувани, можат да се сметаат како описни со простиот факт што означуваат живи или неживи суштества; дури глаголот може да биде повеќе или помалку описен, според уточнувањето кое го дава акционата претстава (доволно е, за да се увериме во тоа, да се споредат *го зеде ножот* и *го грабна ножот*) а, доследно на тоа *ниеден глагол не е лишен од дескриптивна резонанса* (Женет, 57).

Да се рече дека ниеден глагол не е лишен од својата описна црта, како што е впрочем, очигледно во примерите на кои се повикува теоријата на Женет, значи да се рече истовремено и обратното: дека ни една *десигнација* не е лишена од својата *динамичка црта* кое, во крајна линија, тврди дека *раскажувањето* опишува, а пак *описот* раскажува.

Се гледа: тој ја разликува строгата поделба на *синтактички аспект* („состав на собитија“ кои даваат интрига/приказна кај Аристотел) и на *семантички* кои даваат ликови, амбиент и атмосфера, односно слика за свет како привид (фикција: сепак се прави за да упати на-постоен и материјален (стварност) свет.

Да се рече од друга страна, дека ни една десигнација не е лишена од својата семантичка црта, значи да се рече, истовремено, дека нема *наратив* без *дескриптив* што и не е многу далеку од импликацијата дека, во крајна линија, *сè е опис било во скриена било во видлива форма во раскажувањето*.

Таа импликација во славната теорија на Женет се детализира кај некои негови аглосаксонски приврзаници или наследници како, на пример, Дејвид Лоџ, Мике Бал и Симур Четман, а кон кои довербата на д-р Караниколова е не само видлива туку и безрезервна.

По углед на тие суптилизации и датализации во оптиката на Женет кои уследуваат во аглосаксонската школа се отстранува и една скепса кај последниот која упатува на тоа дека тој сепак останува во рамките на аристотелијанскиот традиционализам по прашањето за местото и улогата на описот во раскажувањето. Останува, затоа што смета дека описот е второстепена карактеристика на раскажувањето. Тој се споредува со послушен и покорен роб на раскажувањето и тогаш кога, по димензии е многу поголем од наративот:

„Нарацијата не може да постои без опис но таа зависност не ја спречува да игра постојано прва улога. Описот е сосем природно *ancilla narrationis*, секогаш потребен роб, но секогаш покорен, никогаш ослободен. Постојат наративни жанри како епопејата, волшебната приказна, новелата, романот во кои описот може да зафати мошне големо место, дури материјално најголемо, без да престане да биде, како по вокација, просто помошно средство на раскажувањето“ (Женет, 58-59).

„Не“, вели д-р Караниколова, како во своето резиме кои го дава на почетокот на своето испитување, така и на многу места во вториот дел од трудот во кој, по системски начин, предлага аргументација од десетина репрезентативни уметнички дела. Не само што описот не е „покорен роб“ вели таа, туку тој е и прикриен господар, а таков е-затоа што доаѓа неизбежно момент кога господарот ни не може без својот роб, што значи, во духот на филозофијата на Хегел, тој станува *роб на својот роб*.

Таа вели „не“ и затоа што постои нераскинлива, природна врска меѓу ентитетите *раскажување, оптика (гледна точка) и лик* било да се работи за откриен (оној што знае сè за други), било да се работи за скриен (оној во системот ликови кој пценува и карактеризира).

„Не“ вели, исто така, затоа што постои и зависност на *опис* од *нарација*, што допушта да се каже и обратното: постои зависност на *нарација* од *опис*.

Најпосле, самата линеарна карактеристика на описот, било во минимална (наслов на нарато-структура, на пример) било во оптимална (кога текстот на нарато-структура се разбира како систем предикации кои воспоставуваат однос на пертинентност со основната сема или класема, инвестирана во базичната тема/наслов на уметничкото дело) смисла, упатува на простор. Тој упатува на име, а пак името на значење/опис. Тоа значи, од своја страна, дека ахрониската главна црта на описот е само илузија. Ако е илузија и таа-е илузија, според мислењето на д-р Караниколова, тогаш и стазисните наративни искази имаат своја динамичка црта. Имаат таква динамичка црта, по истиот начин по кој глаголите кај Женет знаат да-опишуваат.

Ќе се послужиме со парафраза од истиот специјалист за да ги појасниме мотивите на таа систематска борба за уважување на описот во раскажувањето што ја ограничува важноста на приказната ,за наративните структури речиси идолопоклонска од времето на славниот Аристотел па до наши дни.

За да покаже зошто, во еден момент, формата (=знак) станала приоритет во областа на уметничката литература, на местото од содржината (=значење) која била таков приоритет сè до појавата на рускиот формализам, истиот Жерар Женет се послужи со следнава формула: *Долго време литературната наука ја гледаше литературата како значење без знак, за да посака, во еден момент да ја види како знак без значење.*

Парафразата на таа славна формула која, по кус и јасен начин ќе ја покаже нејзината, сликовито кажано, безмилосна борба на живот и смрт за еманципација на описот од многувековниот ропски јарем на приказната/интрига може да гласи вака: *Долго време литературната наука ја проучуваше литературата како приказна без описи* (така правеше и Владимир Јаковлевич Пропп со руските волшебни приказни) *за да посака, во еден момент, да ја проучува како описи без приказна.*

Се доаѓа, по таков начин, до оптиката на граматичарите од Пор Роајал која беше актуелизирана во генеративната граматика на Ноам Чомски. Според таа традиција, сите акции/дејства се изведени од една основа, а пак таа е-егзистент, што значи-опис во речникот на д-р Караниколова. Глаголот *зема*, со кој се служи Женет за да покаже црта на опис во дејство е модификација на базата „е“ затоа што тој се описува како „*е во состојба на земање*“, како што глаголот граба се опишува „*е во состојба на грабеж*“. Секако, следува од тоа дека, строго земено, сè е опис, на што по свој начин, упатува и базичната наративна граматика на Алжирадес Греимас кога доаѓа до супстанци (лексеми, топоси и содржини) врз основа на трите логички операции: спротивност, импликација и противречност.

Значењето е последица/резултат на дејност за која се користи името операција. Тоа кажува индиректно, дека секој предмет/лик е направен/произведен и тоа онака како што ликовите кај Аристотел (како ве неговата „Етика“ така и во неговата „Поетика“) се последица на дејствата/акции. Како во животот така и во литературата, човек не се раѓа како *лош* или *добар* (освен во доктрината на натурализмот која им даде повластена улога на факторите *селекција* и *наследност*), туку тој *станува* лош или добар, а станува врз основа на тоа што *прави*. Па сепак, едни луѓе покажуваат склоност кон еден вид однесувања (лимун-табиет, наспрема шербет-табиет), а други пак кон друг вид. Тоа допушта да се каже дека и во нив има внатре *нешто* кое просто ги тера кон вакво или онакво-однесување. Кога ќе му се даде право и пресудно место на тоа *нешто* „внатре“ во

душа (лик/опис во уметничко дело) на човек (по наша оценка, во размислувањата на д-р Луси Караниколова тоа му се-дава!), тогаш ќе може да се рече, во духот на Тукидит (славниот ученик на Аристотел), дека не човекот е дело на својата судбина (Аристотел), туку судбината е дело на човекот (Тукидит). Односно, ликот прави акции, а не акциите лик. Наративот е остварениот потенцијал на дескриптивот. Обратното не важи.

Може да се рече, врз основа на тоа дека:

Кога станува збор за важноста на описот по однос на нарацијата, д-р Караниколова има повеќе симпатии за Тукидит, а помалку за Аристотел. Вистина, таа никаде отворено не вели дека описот повеќе важи во уметничките дела од нивната приказна, но затоа пак нејзината упорна и херојска борба за рамноправност меѓу едното и другото покажува дека нејзините симпатии се на страната на сите понижени и навредени *дескрипции* на овој свет. Кажано со зборовите на писателот Албер Ками, на видело е една *побуна* на покорниот роб *опис* против вековниот господар *приказна*.

Секоја побуна е, меѓутоа, негација и потврда истовремено. За да може да се побуни робот опис, мора да *постои* господарот приказна оти, во спротивно, ќе нема против кого да се бунува. Ако постои, тоа треба да се направи *помалку постоење* што е негација која доведува до *еманципација*, според зборовите на д-р Луси Караниколова.

Мошне добро се гледа тој систематски напор на авторот да се најдат што повеќе скриени форми и функции на описот за сметка на приказната/интрига во вториот дел од трудот, во кој се анализираат конкретни уметнички дела, во кои се izdelуваат, потоа се систематизираат и, најпосле, се објаснуваат описните наративни единици, според оние критериуми кои се предлагаат во првиот дел, а имено: слика или чист опис, супстантивизиран предикат, кутија со фотографии, портрет, модел на свет, микро-опис/наслов на дело.

Изборот на делата кои служат како аналитички корпус е направен со амбиција да ја покрие, врз основа на институционализирани дела, литературата во целост, како ентитет. По таква причина се земаат под внимание пет романи од домашната литература („Кратката пролет на Моно Самоников“ од Димитар Солев, „Две Марији“ од Славко Јаневски, „Големата вода“ од Живко Чинго, „Време на молчење“ од Ташко Георгиевски и „Последните селани“ од Петре М. Андреевски) три од фондот на јужнословенските литератури („Златаревото злато“ од Аугуст Шенос, „На пругорнината“ од Иван Цанкар и „Селидби“ од Милош Црњански) и едно од европската/светска-„Шагринска кожа“ од Оноре де Балзак. Во тие романи се идентификуваат единици кои се опишуваат според предложената типологија, а потоа се испитуваат нивните внатрешни врски. Самата идентификација подлежи потоа на квантификација која, од своја страна, објаснува на посреден начин каква хиерархија се поставува меѓу нив или-која е описната доминанта која му дава идентитет на конкретно уметничко дело.

Основна цел и задача на овој труд е да одговори на прашањата: што е тоа опис, каков е неговиот статус во раскажувањата, зошто и како постои таму и кој е неговиот мотив воопшто да постои. За да одговори на тие прашања, мора да се потруди да препознае црти на опис таму каде што малку се гледаат или се, по правило, невидливи. Одговорите на тие прашања се исцрпни, убедливи и јасни. Често изненадуваат со својата храброст кога, по правило, не присилуваат да видиме *дескриптив* таму каде што сме навикнале да гледаме *наратив*. Кога пак минува од опис на опис и неговата систематика на инстанца *смисла* на тие описи или интерпретација, таа е помалку убедлива, затоа што таа дисциплина се повикува на други инструменти.

Прашањето со кое се занимава д-р Караниколова е по својата природа, во висок степен супспецијалистичко и, нејзиното испитување има, во секој поглед, респективни практични вредности за нашата современа наука за литература. На индиректен начин, експертизата на Караниколова става под сомнение една голема, крупна и жилава заблуда во нашата современа критеристика според која описот во уметничката практика е знак за стилски анахронизам, друго име за уметнички дела со мала или незначителна уметничка вредност.

Будимпешта,
25. 05. 2006 год.

Проф. д-р Атанас Вангелов

0.Увод

0.1 Кога на неопитниот читател ќе му го поставите прашањето-што мисли на пример, за описите во Толстоевиот роман *Војна и мир?*, ќе добиете експресен одговор од типот: “Досадна работа”!, “Непотребни пасажи без кои оваа брилијантна проза не би изгубила ништо”!, или-“Ми претставува особен проблем исчитувањето на описите, воопшто во секој наративен текст”!... Сличен одговор, даден повторно без ниту миг размислување очекувајте и од читателите интелектуалци, *rag excellence*, кои просто не заспиваат без да исчитаат неколку десетици страници.

Тенденциозно дефинираната задача: “Каков впечаток предизвикуваат и каква е функцијата на описите во романот *Шагринска кожа* од Оноре де Балзак”?, зададена на репрезентативен примерок од 96 испитаници-ученици* резултираше со ваков епилог:

-За 14 испитаници (14,6 %) описот ја претставува опстановката на дејството, т.е. тој е “заднина на дејството”;

-За двајца испитаници (2,1 %) описот предизвикува впечаток на “застанато време”, т.е. “(...) како дејството да застанало”, или “пауза на дејството”;

-8 испитаници (8,33 %) сметаат дека описот е “досадна” и “неважна” работа;

-Според еден испитаник (1,04 %), описот придонесува за “опширност на текстот”;

-Двајца испитаници (2,1 %) забележуваат дека описот му дава “убавина” на текстот, од типот на декор, односно орнамент (=нефункционалност);

-Еден испитаник (1,04 %) му припиша на описот “поетска функционалност” во смисла на поетската функција дефинирана од Роман Осипович Јакобсон и

-68 испитаници (70,83 %) се изјаснија во прилог на секундарниот статус на описот, наспроти расказот, по таков начин што сметаат дека, описот е “составен дел на романот”, но тој само ги “(...) дообјаснува настаните и ликовите”.

И кога станува збор за текст што се сака да се прочита, а особено за текст кој треба (или мора) да се прочита, ретко некој наоѓа доволно енергија и волја “позитивно” да пристапи на оваа литерарна составка.

* Истражувањето беше спроведено во септември, 2004-та година, кај ученици од втора година од Државното средно училиште “Раде Јовчевски-Корчагин” во Скопје.

0.2. Категоријата книжевен опис веќе премногу долго се наоѓа на маргините на литературно-научните истражувања. Состојбата-запоставливост на описот по однос на “чистата наратија” е иницирана уште во списите на знаменитите антички филозофи Платон и Аристотел. Ефектот е: пренебрегнување на третманот на описот за сметка на обемните и темелни елаборации на она што современата теорија на раскажувањето го нарече “наративна предикација”. Трендот на истражувањата на “наратијата во потесна смисла” се интензивираше во 60-тите, а во 90-тите години од минатиот век да влезе во својот зенит. Литературолозите, уште од времето на рускиот формализам (1915-1928 година), а особено приврзаниците на француската структуралистичка школа беа многу гласни и доволно убедливи во своите препораки-нарративниот текст да се посматра како “организам”, во кој секој засебен дел има свое место и значење, така што “осакатеноста” дури и на најмалиот и навидум непотребниот би предизвикал нарушување на “единството на целината”. Наспроти така зацртаниот генерален курс на поетиката од втората половина на XX-от век, истражувањата зазедоа насока што подразбикаше третман речиси исклучиво на “скелетот” (=низата од “кардинални гнезда”), т.е. арматурата на раскажувањето. На “пополнувачите” на таа толку важна структура, откако беа прогласени за “не толку важни” или пак за сосема “неважни”, ретко некој најде за потребно да им обрне внимание.

0.3. Интересот на нашата експертиза е насочен првенствено кон функционалноста на описот во прозата. Затоа:

- Се трага по причините за маргинализираноста на описот за сметка на фаворизираноста на “чисто нарративните” елементи;

- Се настојува да се урне етаблираниот во наратолошката литература “секундарен статус” на описот;

- Се прави обид за неутрализација на впечатокот по однос на “ахроничноста” на описот, т.е. перцепцијата на описот како “стазисен нарративен исказ”;

- Се третира природната поврзаност на описот со другите единици на нарративното писмо: наратијата, нараторот, насловот, ликот, односно портретот;

- Се анализира семиотиката (=описот како знак, односно систем од знаци) и семантиката (=поетската функција на описот).

Цел на истражувањето е: описот да се прогласи за рамноправен ентитет по однос на расказот, чијшто семантички придонес е еднаковозначен во целината на наративната макроструктура.

0.4. Студијата *Описот во прозата* се состои од три дела: *Состојби*, *Демонстрација* и *Резултат*. Првиот дава приказ на оптималното место и улога на описот во “раскажувањето во широка смисла” и се развива историјата на прашањето од Платон до наше време.

Аналитичката постапка што се ползува во поглавјето *Демонстрација* се реализира така што, откако ќе се востанови *дескриптивна типологија* од: *чист*, *наративизиран* и *опис-супстантивизиран предикат*, се конституира концептот “*Кутија со фотографии*” каде што се покажува заемната функционалност (=комплементарност) на чистиот опис со ликот, односно портретот и зависноста (=компатибилноста, т.е. субординативноста) на наративизираниот и описот-супстантивизиран предикат по однос на чистиот опис. Оваа етапа од анализата го промовира чистиот опис во фундамент на описниот дискурс, така што тој, со веќе “отежната”(=зголемена) семантичка одговорност поминува во следната, повисока фаза-нацртот-*модел на свет*. Тука се става на очиглед “поетската функција” на описот, како моќно оружје во процесот на неговата еманципација. Крајната цел на описната експертиза подразбира заситување на “длабинското ниво” на описното рамниште-*дескриптивната микроструктура*. Таа е негова “смисловна платформа”, тоталитет, т.е. збирна семантика на описните аспекти од нивоата што § претходат, но трансформирани во смисла, која природно и логички, според принципот-кохеренција се инсталира во наративната макроструктура на текстот во целост.

Последното поглавје *Резултат* дава аргументација на придобивките од анализата, а во прилог на автономниот статус на описот и неговиот семантички потенцијал и ефект во наративното писмо. Се покажува “зависноста”, заправо условеноста на описот од наратијата, односно типот наратор; се констатира неприфатливоста на структуралистичката значенка за описот како “стазисен наративен исказ”; се упатува на врската на описот со заглавието на текстот и неопходноста од комплементарност (=заемна, двонасочна зависност, т.е. функционалност) меѓу описот и ликот, односно портретот; се третира проблематиката на значењето, односно смислата на описот.

Интенцијата на оваа експертиза е повеќе да укаже на неможноста наративното писмо да опстане доколку функционалната позиција на неговите интегрални составки-чисто наративните и дескриптивните единици не е апсолутно рамноправна, отколку да ја фаворизира еманципацијата на описот како нужност, Иако, ова последново-доаѓа само по себе...

1. Состојби

1.1. Категорија простор

“Уметноста е мислење во слики (...) Без слика нема уметност.” Виктор Борисович Шкловски, родоначалникот на руската книжевна авангарда, оваа “формула” на Потебња ја квалификуваше како *почетна точка* на секој филолог “(...) кој во теоријата на литературата почнува да создава некоја конструкција”¹.

Естетската сатисфакција е врховен принцип на уметноста, а категоријата простор само еден нејзин иманентен белег. Но, затоа и многу специфичен, барем од два аспекта: продукциски и восприемачки.

Перцепцијата на просторот во архитектурата е визуелна. Архитектурата прави “простор во просторот”, еден вид микропростор во макропросторот. За оваа уметност просторот е предмет на нејзино обликување. Во сликарството пак, просторот се регулира со геометриска контрола на дводимензионалната површина. Геометрискиот диктат подразбира воведување “трета” димензија, таканаречената перспектива во ликовната уметност. Семантички, просторот во вајарството е негде меѓу архитектурата и сликарството. На скулптурата не ѝ треба трета просторна димензија. Таа едноставно ја има: обликувана од простор, постои во просторот-за да упати на стварноста, секако подражавана. Интенцијата на просторните уметности не е да го долови просторот: тие немаат “проблем” со него. Нивна цел е да се симулира движење, за да се предизвикаат емоциите. Добар е архитектот, сликарот или вајарот кој успеал тоа да го стори. Еден вајар на пример, “произвел” скулптура чиј семантички еквивалент на ниво на лингвистичка синтакса гласи: “Жената трепери како лист”. Конзументите на неговата уметност можат само да претпостават колкав творечки, ментален, па и физички напор требал да вложи за таа навистина да прилега на жена-што трепери како лист!

Категорија простор музичката уметност не познава. Или поточно: таа тука постои на друго, би рекле повисоко ниво. Музиката може по некаков начин да го “спомне”

¹ Виктор Б. Шкловски: *Уметност као поступак во Ускрснуће ријеџи “Стварност”*, Загреб, 1969 год., стр.38

просторот, да упати на него (*Четиригодишните времиња* на Вивалди; *На убавиот син Дунав* на Штраус). Рецепиентот, просторот во музичката композиција може да го препознае само со задлабочено размислување, преку негово “внесување” во себе, со “предизвикување” ментална претстава за него во својата свест. Музиката нема конкретна олеснителна околност, таа не располага со помошно средство за симулација на простор.

Ориентацијата кон просторот во литературата продуцира “тешкотија” во начинот на неговото претставување и восприемање, така како што во просторните уметности напорот е во настојувањето да се предизвика движење. Просторот тука може само да се симулира. Апсолутно негово доловување е неможно. За разлика од архитектурата и сликарството, тој не се перцепира веднаш и преку сетилата. Гносеологијата на просторот во литературата се движи на релацијата: разум-јазикот како средство. ***Читајќи, рецепиентот прави ментална визуелизација на просторот опишан со зборови.**** Постои разлика меѓу начинот на претставување на просторот од писателска перспектива и начинот на негова перцепција од читателот кога просторот веќе “станал”опис. Првиот случај ги подразбира позицијата и ставот на нараторот. Втората ситуација ги има предвид ставот на опитниот читател и односот кон просторот на читателот ненамерник.

Во едно литературно дело на пример, писателот опишува простор или предмет што реално постои. Субјективност во тој “поход” не може да нема. Позицијата на раскажувачот е стартна точка во пристапот кон дескрипцијата. Можно е да постои разлика меѓу диоптријата на нараторот и оптикумот на ликот, но целта е функционална: во прилог на нарацијата, во прилог на портретирањето, или - во прилог на опишувањето!

Раскажувачот прави опис на кој става личен печат. Сонцето може да свети толку силно колку што тој сака; лисјата на дрвјата можат да бидат повеќе или помалку зелени, или жолти или пак можеби воопшто ќе ги нема. Односот на ликот кон истиот тој простор може да продуцира сосема поинаква приказна. Нараторското сонце за него може да биде Луциферовски оган; зелените дрвја-цинови; жолтите-самовили; дрвјата без лисје-чудовишта со многу раце, итн. ** Ваквата двојна фокализација на ниво на нараторска

* Оттука, веќе е легитимна употребата на поимот опис како: опишан со зборови простор, кој за секундарна ја има појавата ментална визуелизација.

** Таква рецепција нуди цртаниот филм *Снежана и седумте џуџиња* во продукција на Волт Дизни. Кога ловецот ја “ослободува”Снежана, не извршувајќи ја наредбата на лошата кралица, главната херојка чудовишно го доживува шумскиот простор, иако тој не е така претставен, ниту пак е таков во поимењето на читателот на оваа приказна. Одговорноста паѓа на продуцентот, секундарниот творец на филмуваната

перспектива е идеја, волја и, во крајна линија компетенција на писателот. Неговата моќ е во способноста да го долови просторот, онака како што виртуозноста на сликарот и вајарот е во симулацијата на движењето (=времето). Без тоа - *нема високи емоции, нема уметност!*

Восприемањето на книжевниот опис од читателот подразбира исто така субјективен процес. Процес, зашто читањето само по себе имплицира темпоралност, линеарност во усвојувањето на текстовните информации, макар биле тие и дескриптивни. Притоа, степенот на субјективност кај читателот е на пониско ниво од она на нараторот и ликот. Логично е да биде така, зашто интенција на раскажувачот е да го “заведе” читателот, да го принуди да “падне” под негово влијание. Авторот ја остварил целта само тогаш ако успеал да создаде впечаток за своите описи што би бил универзален, за да нема многу и различни субјективни претстави кај читателскиот аудиториум. Во таа смисла, на пример, високиот Хомеровски нараторски глас провоцира слични, многу слични ментални визуелизации за дескриптивните компоненти на неговите епопеи, ако не кај сите, тогаш барем кај внимателните и опитни читатели. *

1.2. Ментална визуелизација

1.2.1. Како активност иманентна на здравото функционирање на човечкиот разум и дух и неговиот психички живот, феноменот ментална визуелизација е типичен за литературната уметност и е нејзин неизбежен и незапоставлив придружник. Таа е присутна и во фазата на подготовка на книжевното дело, значи ја има предвид писателот, односно нараторот и подоцна, кога текстот го почнува својот самостоен живот. Станува збор за процес, “верна сенка” на дескриптивната категорија опис, чиј квалитет зависи од составните делови на описот и фазите што ги поминува: *мозаичност, променливост и миметичност*.

1.2.2. Менталната слика на описот се гради сукцесивно. Ефектот е мозаичен; сè во неа има свое место и треба да биде на своето место. Дозволено е ентитетите на таа слика да

верзија на приказната. Филмот како медиум, за разлика од литературата располага со експлицитни реквизити за доловување простор.

* Нараторската доминација во процесот рецепција на простор (=опис) по однос на читателот не значи дека овој нема слобода. Има, но таа е делумна, нешто кое сепак § дава легитимитет на неговата, читателска субјективност. Притоа, многу важен фактор е степенот на читателската внимателност.

стапуваат во заемни односи, па дури и еден да биде репрезент на сите, т.е. целината, но крајниот впечаток имплицира комплетност. Склоноста на авторот кон описот и неговата дескрипторска моќ се пресудни. Балзак на пример, речиси и да нема роман без опширна експозиција; Толстој пак е мајстор за преку семантички густии сентенции и афоризми да го “фрли” читателот во жариштето на случувањата, наедно покажувајќи силен афинитет кон обилно портретирање; Флобер е склон кон продукција на, како што самиот ги нарекува “функционални” дескриптивни составки од типот: раскошен пејзаж во прилог на ликот или до подробности кондензирана средина во која ликот “се движи”, итн.

1.2.3. Визуелизацијата е променлива категорија во процесот на читањето. Читателот, стручњак или неопитен, сеедно, создава на почетокот некаква претстава за елементите на описот или портретот, која потоа може целосно или делумно да се промени. Логично е сликата постепено да се создава, парче по парче, без предрасуди по однос на финалниот впечаток, што ќе рече дека процесуалноста (=менливоста) е начин на нејзина градба. **

1.2.4. Склоноста кон опишување добива на интензитет во периодот на реализмот на XIX-ти век. Описот како наративен ентитет се доживува како ексклузивитет на таканаречената литература на реализмот. Можеби реалистичните описи повеќе нè доближуваат до стварноста на едно време, меѓутоа и романтичарските и класицистичките и ренесансните описи, потоа и оние од античкиот период, па и тие од епохата на модерната, ја подражаваат стварноста, колку и да е таа нереална, неистинита, субјективна или пак дури и халуцинантна. Најлојалниот сопатник на описот во процесот на негово конституирање и восприемање - менталната визуелизација е миметичка. *

** Како го читавме, на пример романот *Мостот на Дрина* од Иво Андриќ, како се пополнуваше нашето ментално “облаче” за монументот на Мехмед Паша-Соколовиќ? Елементарната претстава за мостот, нецелосна, само во контури, ја дополнуваат описите на арките, фасадата, неговата калдрма. Кога на ова ќе се додаде околината, амбиентот околу мостот, начинот на кој живее касабата, потоа, кога ќе се усвојат информациите од типот: во темелите на мостот е вграден курбан-две близаниња, братче и сестриче, па како се градел, каков е материјалот од кој е изграден, колку луѓе тука загинале, настојчивоста на неговиот ктитор да биде изграден, итн., нашиот ментален еквивалент за Андриќевиот мост на Дрина е оформен. Речиси и да нема разочарување кај посетителите на Вишеград при реалната “средба” со мостот, дури и под претпоставка претходно да го прочитале романот на Андриќ.

* Терминот *миметичен* е употребен во Аристотеловска смисла на зборот како: подражавање, имитирање на стварноста.

1.2.5. Присуството на менталната визуелизација во поредокот (=поставеноста) на описот ја прави нејзината позиција парадоксална: таа е секундарна, се легитимира како помошничка на просторот во описот, а е неопходен фактор во неговата функционалност. Без неа, просторот во описот-не може да постои! **

1.3. Јазик : простор; јазик : опис; опис : писмо

1.3.1. Една од воведните лекции на Општата теорија на литературата го регулира односот на лингвистиката со литературата. Нивна допирна точка е јазикот: за едната централен предмет на интерес, за другата средство за нејзина реализација. Потребно е “(...) да се разликува творештво во јазикот и творештво преку јазикот. Она што се создава во јазикот несомнено останува дел од јазикот (...), а она што се создава преку јазикот живее и еден друг, донекаде самостоен живот. Веднаш ќе биде јасно дека во оваа втора категорија спаѓа литературата, која едновременно е и најпознатиот вид јазично создавање воопшто”.² Предметите во просторот, сами по себе просторни и просторот воопшто влегуваат во интересната зона на описот. Овој пак е еден од стожерните конституенти на наративниот писмо. Јазикот е главниот “виновник” што овие се вдомиле во литературата.

1.3.2. Јазикот и просторот се комбинираат во литературата, заправо во описот. Јазикот го опишува просторот, а линеарноста како негова суштинска значенка во процесот на опишувањето го легитимира темпоралниот код. Просторот во неговото стварносно, физичко постоење имплицира синтетичност при опсервацијата. Јазикот на описот се одликува со аналитичност во прикажувањето. Постои разлика меѓу сетилната перцепција на просторот и обидот забележаното да се трансформира во книжевен опис. Првата состојба подразбира опфаќање на предмети во човечкиот видокруг, иако притоа можеби нема да се поведе сметка за подробностите во тој простор. Потребното време е еден миг. Во вториот случај, на сцена стапува јазикот и неговата способност да опишува. Времето на процесот опишување е подолго од моменталната перцепција. Потребно е да се направи

** Кога создава опис, творечката енергија на писателот е апсолутно насочена кон него. Неопходност за нараторот ќе биде да “се помага” со наративноста, бидејќи описот во книжевниот текст мора временски (=линеарно) да се пренесе.

² Ранко Бугарски: *Димензије и механизми језишког стваралаштва*, во *Лингвистика о човеку*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975 год., стр. 147, 148

распоред за редоследот по кој ќе се опишуваат предметите, а и да се обмисли колку време ќе биде потребно да се опише секој предмет поодделно. Треба да се вложи оптимум творечки напор за времето и линеарноста на тој процес да се преобразат во простор, односно опис, што читателот треба да го “прими” и уште да замисли како може да изгледа тој и таков простор, под претпоставка реално да постои. Наративноста е иманентна на говорот, односно на јазикот. Статичноста во јазикот е импровизирана.

1.3.3. Спонтано се наметнува потребата од споредба на фотографија на еден простор и книжевен опис за него. Фотографијата подразбира одреден начин на претставување на стварноста, можеби најблиска до неа, каде што, за разлика од сликата на ликовната уметност нема потреба од “контрола” на просторот преку перспектива. Просторот на фотографијата е најблиску “како во стварноста”, а сепак не е стварност. Најлаичкиот коментар би бил дека таа е само минимизирана. На фотографијата стварноста е самата по себе тродимензионална и уште-овековечена, статичка. Дескрипцијата на просторот во литературата не е фотографска, туку мозаична, линеарна и миметичка. Апсолутна, чиста статичност на описот не може да се постигне, зашто и неговото создавање и неговото восприемање подразбира процесуалност. Сепак, описот е во предност пред фотографијата, оти го има јазикот како адут.

Јазикот на литературата го подражава просторот на начин на кој ни една друга уметност тоа не го прави. Јазикот сукцесивно, постепено ќе го долови просторот, она за што на човечките очи и на фотографијата им треба само еден миг. Јазикот ќе “потроши” многу повеќе време за да го “состави” мозаикот на описот, но за сметка на тоа добивката е огромна: слобода, макар и делумна по однос на читателовата ментална слика (сигурно многумина не би ја “трампале” за фотографија); “дружба” со раскажувачот; увид во емотивната и душевната состојба на ликовите; “влез” во нивната рационалност; “средби” со антропоморфните аспекти на описот; сознание за партиципиентите во литерарната арматура. Најпосле, *јазикот му дава душа на описот*, ја легитимира дескрипторската способност на писателот, и секако, го обезбедува идниот “постјазичен” и “поставторски”, “писмен” живот на книжевното дело.

1.3.4. Сè ќе беше безначајно ако развојот на човечката цивилизација останеше на стадиумот на употреба на пиктографското писмо: “Сликовното писмо е сосема независно од јазикот и говорот, додека таа зависност на другиот крај е целосна (фонетското писмо, з.м.): меѓу тие две екстреми се одвива процес во кој визуелното репрезентирање на предметите и идеите постепено, но сигурно се заменува со бележење на нивните јазични еквиваленти-со други зборови физичкиот свет се прекршува низ јазикот, и дури така прекршен наоѓа одраз во писмото.”³ Како единици на двата најстари вида писмо, пиктограмот и идеограмот можат да бидат подобни за литерарна дескрипција. Но, во дискурсот од тој тип, недостигот од линеарност и префинетата континуираност во кажувањето карактеристично за фонетското писмо, иманентно на нашата култура, силно би се почувствувал.

Во наративното писмо, категоријата опис пред сè бара: внимателно одбрана лексика, кондензирано значење на кажаното, соодветно ниво на синтакса, зависно од дискурсот на нараторот. Имено, омнисцентот како своевиден секундарен творец на описот, може да му пристапи од пообјективна перспектива.* Односот пак на јас-раскажувачот е таков што читателот го доживува како прилично пристрасен и субјективен, иако притоа на вториов не му е скратена привилегијата за субјективност на впечатокот.

Описот е многу потипичен за писмото, одошто за говорот: тој е повеќе компетенција на текстот, а помалку на говорниот јазик.** Добриот говорник со склоност кон солидно опишување, кога тоа би го направил, не би успеал да го задржи вниманието на аудиториумот, иако неговите описи можеби имаат емотивен набој и носат подлабоко значење (исклучок веројатно биле слушателите во добрите стари антички времиња кога ги слушале Демостен или Цицерон). Описот во писмото може да има висок степен на

³ Ранко Бугарски: *О језику и писанју*, во *Лингвистика о човеку*, оп цит., стр. 220

* Притоа, не го отфрламе фактот дека авторската субјективност е присутна во сите пори на книжевниот текст.

** Оваа наша констатација § опонира, но едновременно и се согласува со заклучокот на Бугарски дека: “Некои видови вербални активности се подобро приспособени на говорот, а некои на писмото-дијалогот подобро изгледа на улица отколку на хартија, а филозофскиот трактат подобро е да се прочита отколку да се отслуша. Некаде на средина, подеднакво подобни и на едниот и на другиот се наоѓаат дескриптивните форми”. Види: Ranko Bugarski: *O jeziku i pisanju*, op. cit., str. 227

статичност, најмногу во пасажите со таканаречен *чист* опис^{***}. Таму се стекнува впечаток како темпоралниот код да е замрен, како времето да застанало. Иако целосен раскин со линеарноста (според тоа и со темпоралноста) -нема! Нема ниту во говорот ниту во писмото.

Статичноста на описот (=вербална трансформација на синтетичката опсервација) само во писмо нуди можност за разгледување на неговиот семантички квалитет. Ова е куриозитет на “текстовниот” ентитет опис, кој “оди” подалеку од чисто вербалниот во говорот: на говорниот не му е одземена способноста за асоцијативност, значенски признак и емотивност; книжевниот опис тоа по дефиниција го поседува.

1.4. “Дефиниции”

1.4.1. Единство од делови

Францускиот литературолог Филип Амон, еден од најпосветените и најтемелни проучувачи на описот, го нарекува описот “(...) *лексикографска свест на уметничката проза* (...) Да се опише, вели тој, речиси секогаш значи да се актуелизира *латентна лексичка парадигма* која е основа на системот на референцијално знаење за светот што § лежи во коренот”⁴ (курз.Л.К.). Оваа дефиниција во голем дел ги покрива базичните претпоставки на категоријата опис: описот е речник на литературата што треба да се “отвори” за да се побара неговото значење; неговата природа е асоцијативна, а сепак - инспирирана од животот; описот “носи” урнек на светот, во просторна и семантичка смисла на зборот. Амон вели: “Ние го дефиниравме описот (...) како единица која го

^{***} Според генералната класификација на категоријата опис што ја нуди оваа студија, може да стане збор за: *чист*, *наративизиран* и опис-“*супстантивизиран предикат*” (=кондензирано дејство).

⁴ Цитирано според: Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja* во книгата: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992 god., priredio Vladimir Biti, str., 394

поттикнува умножувањето на темите воведени да ја зголемат неговата веродостојност”.⁵ Во таа смисла книжевниот специјалист Ролан Барт подвлекува: “Пописот на деловите треба да се сфати како едно од средствата или обичаите на описот: како жанр, хералдичкиот опис верува дека целосниот попис може да репродуцира цело тело како крајноста во набројувањето да може да измисли нова категорија: описот е тогаш зависен од некој вид набројувачко бубрење: тој акумулира за да тотализира, ги умножува фетишите, за да добие цело, дефетиширано тело”.⁶ “Умножувањето на темите” кај Амон, односно “набројувачкото бубрење што репродуцира цело тело” кај Барт, упатува на интегративната природа на описот по однос на составните делови. Описот е единство од делови. Партиципиентите во “просторот” на описот не се пасивни: тие се карактеризираат со двонасочна динамика од типот-делот ја застапува целината (=pars pro toto), односно целината е репрезент на делот (=totum pro parte).^{*} Единството е иманенција на описот, зашто неговите составни делови се потврдуваат преку целостта, која пак се легитимира само преку своите составки.

1.4.2. Реален ефект (=L’ effet de réel); Миметичност

Во својата популарна статија “Стварносен ефект”⁷, Ролан Барт го вбројува описот во редот “безначајни нотации” по однос на структурата на раскажувањето, нарекувајќи го описот “наративен раскош” без никакви предикативни белези. Тој, според Барт, може да се одвои од текстот, а неговата функција е орнаментална, т.е. декоративна. Таквите “неполезни белешки” се “люксоз во наратијата”. Секако, Барт не претендира кон наметнување понижувачки став по однос на описот и неговиот конститутивен елемент-

⁵ Ibidem, str. 394

⁶ Ibidem, str. 373

^{*} Класичната реторика е децидна дека синегдохата е одговорна за манифестирањето на делот/деловите, односно целината. Имено, синегдохата како подвид на метонимијата се заснова на заменување на два поима според количината и обемот на нивното значење. Таа подразбира осознавање на еден поим со посредство на друг, според нивната заемна зависност и логичка врска. Синегдохата може да се јави во неколку облици, така што во замената на поимите може делот да ја застапува целината (=pars pro toto), односно целината да го застапува делот (=totum pro parte). Заменувањето по количина во синегдохата се врши така што можно е еднината да се јави наместо множината, множината наместо еднината, или кога едниската се јавува како репрезент на видот и обратно.

⁷ Roland Barthes: *L’effet de réel*, во книгата *Le bruissement de la langue*, Paris, aux Editions du Seuil, 1984, p. 179-187

деталот, кого исто така тука го третира, ами ја афирмира реалистичката функција на овие “непотребни” за нарацијата ентитети. Ролан Барт е заслужен за конституирањето на “реалниот ефект” на описот. “Тоа што Барт го нарекува *впечаток на стварност*, тоа е заправо трансформација на конотацијата на стварноста во нејзина денотација”.⁸ Описот конотира стварност, така што впечатокот за стварноста во текстот е нотиран од *безначение (d’insignifiance)*. Ориентацијата на описот е антиципација на реалистичката функција. И Марло Понти тврди дека “(...) описот соодветствува на човековиот пристап кон светот, на неговото чувство за реалност. Реалното треба да се опише, а не да се конструира или конституира. Станува збор за израз на темелно совпаѓање на јазикот и перцепцијата. Описот не треба да се сфати како бележење на перцепцијата (...) На човекот му е потребно да го именува светот, за да може да го види, зашто (...) нема перцепција без име. Тогаш името служи да се истакне претходниот момент, хипотетичкото потекло кое го претвора секој чин на спознанието во пре-познание, а тоа, исто така ја обележува перцепцијата како неизбежно изведена”.⁹ Со својата “безначајност” описот успева да ја “вметне” стварноста во текстот; тогаш станува збор за впечаток на стварност, за читателот да се убеди дека тоа што му се кажува, навистина можело така да биде. Тоа е заправо, ефектот на-веројатноста! Но, како што вели Понти, описот располага и со “чувство за реалност”: тоа е веќе ефектот на вистината, затоа што “темелно се совпаѓаат јазикот и перцепцијата”. По таков начин, читателот би имал повеќе од доволно причини да се стекне се доверба во текстот. Меѓутоа, затоа што перцептибилноста треба да има име преку кое ќе “влезе” во јазикот, тогаш, стварноста си “останува” на своето место, за само името да се “протне” во текстот. Тоа веќе значи дека описот е нужно *миметичен*.

1.4.3. Просторност (= *Effet de visibilité*)

Традицијата на формалистичката и структуралистичката критика за описот како атемпорална категорија стана негова доминантна квалификација. Тој е “определба за место” (= *locus amoenus*), “топичка инстанца”, “дупка во нарацијата”. За описот, како

⁸ Миеке Бал: *Описи (За једну теорију наративног описа)* во книгата *Увод у нартологију*, избор, редакцију превода, уводни текст и библиографију сајинио Златко Крамариќ, Издавачки центар *Ревуја*, Осијек, 1989 год., стр. 201

⁹ Види: Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja*, op. cit., str.401

конституентот на таканаречените *стазисни наративни искази*, Жан Рикарду вели: “Раскажувањето не може без опишување зашто тоа му е потребно да го озакони. Опишувањето настанува само со *вознемирување* на текот на рацијата (...) Средбата на раскажувањето и опишувањето се разоткрива како хроника разрешена со ахроничност”.¹⁰ (курз.Л.К.) Дури и Филип Амон на места е истомисленик, сведувајќи ги “ахроничните единици” на структуралистите на граматички безвременските категории: “ (...) именки и придавки, означувачи на содржината на описот”, зашто “описот е место каде што раскажувањето привремено прекинува, додека продолжува да се организира”.¹¹ Жерар Женет пак, атемпоралноста на описот, односно неговиот просторен маркант, го поврзува со прочуената фигура на класичната реторика: “Семантичкиот простор што лебди меѓу привидниот означеник и присутниот означител ја нарушува линеарноста на дискурсот (...) Фигурата е едновременно и форма на просторот и форма на јазикот, таа е симбол на просторноста на книжевниот јазик во неговиот однос со смислата”.¹² Според Александар Гилеј, треба да се прекине со практиката “(...) описните елементи да се сметаат за наративни микросветови кои треба да се асимилираат во поголемите целини на раскажувачките текстови.”¹³ Просторот во литературата не може да се пренесе во неговото физичко постоење. Описот располага со “реквизити” одговорни за симулација на просторната димензија на стварноста во текстот. Најтешката задача на писателот е: да сочини опис каде ќе “има” простор како во стварноста. Кога создава опис, творечката енергија на книжевникот е до максимум насочена кон него. Задолжение на нараторот ќе биде тој да се помага со наративноста, зашто описот мора линеарно (=временски) да се пренесе. Симулаторите за простор во јазикот и писмото се од голема полза, зашто дејствуваат во смисла на совпаѓање, односно аналогичност со сетилното спознание. Лакан тоа го нарече *визуелен ефект* (= *effet de visibilite*), пандан на таканаречената ментална визуелизација. Тој/таа го антиципира искуството од завршената перцепција трансформирана во вербалната низа во текстот и провоцира слики во свеста. Визуелизацијата е ментален еквивалент на невербалниот и вербалниот простор.

¹⁰ Ibidem, str. 379

¹¹ Ibidem, str. 381

¹² Жерар Женет: *Книжевност и простор во Фигуре*, Вук Караџиќ, 1985 год., Београд, стр. 37

¹³ Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja*, op.cit., str. 375

1.4.4. Субјективност

Како белег на описот, субјективноста е имплицирана во неговата можност за двоен фокализаторски пристап: едниот продуцира (=писател, односно наратор), другиот конзумира (=читател). Во таа смисла, Александар Гилеј, еден од најнепристрасните теоретичари на описот истакнува: “Како и другите функции во анализата-заплетот (сизето во терминологијата на руските формалисти), ликот, раскажувањето-описот ги вклучува темелните претпоставки на начинот на пишување во кои учествуваат и писателот и читателот (...). Тој, (описот, з.м.), претставува *упориште* на различните постапки на прикажување.”¹⁴ (курз.Л.К.) Сличен е и ставот на Волфганг Исер кој, зборувајќи за мешовитиот карактер на нашите впечатоци во процесот на читањето подвлекува: “Во еден миг тие се сликовити, а во друг семантички.” Според Исер, на рамниште на перцепцијата “(...) можеме да го посматраме она што го создаваме и можеме себеси да се посматраме додека тоа го создаваме.” Имагинарното имплицира подлабока структура, која е “(...) првобитна побуна на умот и вистинска причина за создавање фикција.”¹⁵ За Исер, имагинарното, иманентно на кодот на писателот, поседува антрополошки статус.

Описот е “упориште” на различните постапки на прикажување. Тие за своја значенка ја имаат субјективноста: степенот на нејзино присуство во нив е различен. Омнисцентот е помалку субјективен од јас-нараторот. Нивната позиција е наметлива по однос на онаа на читателот, нешто кое пак не значи дека овој нема слобода на впечатокот. Писателот е оној кој го “менаџира” степенот на субјективноста. Описот (како впрочем и другите составки на наративниот дискурс), по пат на својата легитимна субјективност, ги обединува стојалиштата на авторот, нараторот и читателот.

¹⁴ Ibidem, str. 375

¹⁵ Види: Alexandar Gelly: *Premise za teoriju opisivanja*, op. cit., 384

1.4.5. Семантички трезор

Филип Амон го нарече описот “лексикографска свест на уметничката проза” и “латентна лексичка парадигма” која нуди модел на свет. Александар Гилеј пак ќе констатира: “Описот (...) е склон да го изложи она што е инаку имплицитно или потиснато. Тој нуди директен пристап кон елементите на идеологијата, епистемологијата, несвесното.”¹⁶ Стендел ќе си дозволи да го оквалификува описот како “досадна работа”. Теоретичарите пак, од класичен ков зборуваат за зголемен читателски ангажман во усвојувањето на дескриптивните пасажии, оти тогаш, неговиот компањон-нараторот, не дека го напушта, но се однесува така што допушта да се почувствува сам: читателот сам го одгатнува значењето. Станува збор за таканаречениот *идеолошки дискурс на описот* според терминологијата на Рејмонд Дибреј Женет, односно неговата *асоцијативна моќ*, според вокабуларот на традиционалната теорија на литературата.

“Дефинициите” на описот укажуваат на неговата флексибилност да го трансформира значењето (=la signification: реченицата како збир од зборови што имаат значење) во смисла (= la sense: резултат од комбинација зборови кои даваат реченици).¹⁷ Длабоко под површината на исчитаните редови, некаде меѓу рецептивното рамниште и длабинското текстовно ниво се наоѓа семантичкиот трезор на описот. Акумулираната перцепција значи само заокружен впечаток од прв степен. Следува етапа кога треба ставот на читателот да се совпадне со идејата на писателот. Потребно е да се влезе во синтетичкиот код на писателот, да се пристапи кон декодирање на значењето. Потоа, тоа се распрснува: во различни правци, насочувајќи се кон одредени семантички станици. Дестинациите се секогаш исти: сродни контексти (опис на град, на пример, кон опис на друг град); разнородни контексти (опис кон наратив); микроструктура (опис кон лик) и

¹⁶ Ibidem, str 383

¹⁷ Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс појавата на квалитативна трансформација на значењето во смисла ја нарекоа *семиоза*. Според Рајфатер, под семиоза се подразбира преод од рамништето на значењето кон нивото на смислата. За Пирс пак, ниеден поим (=знак) не е сам по себе заклучен, ами бара потврда, понатамошно објаснување. Појавата според која, еден знак се однесува на друг, така што се генерира бесконечна низа знаци, Пирс ја нарекува семиоза. Види: Мирослав Бекер: *Семиотика књижевности, Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу*, Загреб, 1991 год., стр. 33-40 и стр. 111-131

макроструктурата на текстот.¹⁸ Семантичкиот трезор на описот ја легитимира неговата раскошна функционалност.

1.4.6. Портрет

Портрет е опис на лик, начин на манифестација (=разоткривање) на ликот во текстот. Портретирањето (=описувањето на ликот) претставува начин на прикажување (=карактеризација) на битните својства на ликот.* За претставувањето на човечкиот лик во

¹⁸ Значењето на описот може да метастазира кон макроструктурата на текстот. Тоа го покажа Мик Бал во анализата на описот на Руан од романот на Гистав Флобер *Госпоѓа Бовари*. Имено, семантиката на описот оди дотаму што е моќна да го понесе суштинското значење (=смыслата) на романот во целост. Види: Миеке Бал: *Описи (За једну теорију нарративног описи)* во *Увод у наратологији*, оп. цит., стр. 199-221

* Аристотел разликува *характери* и *лица што дејствуваат*: “Луѓето според своите характери се вакви или онакви, а според дејствувањата среќни или обратно”. Ако фабулата е “душа на трагедијата”, “(...) на второ место се характерите. Така е горе-долу и во сликарството: ако некој нешто би изнамачкал со најубави бои фрлајќи ги без никаков ред, помалку би го привлечол нашето внимание (допаѓање) отколку оној што би нацртал (една) слика само со бела боја (со креда)”. Аристотел, кој зборувајќи за характерите ги има предвид оние подобрите, отколку просечните, имплицитно ја искажува потребата од сличност во претставувањето на ликот во литературата и сликарството. Зашто имено, тој треба да *биде така опишан (=прикажан) што “би го привлечол нашето внимание.”* Характерот на Аристотел има четири белези: “Прво и најважно е тие (характерите) да се *примерни*. Еден човек ќе има некаков (определен) характер, ако *говорот* или *дејството* негово покажува, како што е речено, некаква *волја (намисла)*; тој ќе има добар характер ако покажува добра волја (...) На второ место доаѓа условот кога характерите треба да бидат *прилични*; зашто има на пример човек по характер храбар, но не § приличи воопшто на жена да биде храбра или страшна. На трето место доаѓа условот кога характерот треба да биде *соодветен* (т.е. да § одговара на реалноста) (...) А на четврто место дека треба да биде *правилен (т.е. доследен)* (...) да биде недоследен на доследен начин.” (курз.Л.К). Она што според Аристотел е атрибут на ликот се однесува на потребата тој, ликот, да биде веројатен, т.е. можеен, нешто што е релевантно на неговата филозофија на мимезисот.

Во својот описен концепт за ликот, Цветан Тодоров нуди неколку постапки што го артикулираат процесот на неговото портретирање: “*Името на ликот* кое ги најавува својствата што ќе му се припишат (затоа што личното име е идеална неописност). Тука може да се разликуваат алегориски во комедите, евокации преку средината, ефект на поетскиот симболизам (...) Од друга страна, тие можат било да одружуваат чисто прагматички односи со ликот (...), било да се среќаваат како подразбрани во синтагматската каузалност на раскажувањето”. Тодоров разликува: “*непосредна*” карактеризација, кога ликот се оформува преку: “готови” информации од нараторот; податоци што за ликот ги соопштува друг лик/други ликови и “*самиот јунак се опишува себеси.*” “*Посредната*” карактеризација според Тодоров е таква што “(...) кога му се паѓа на читателот да ги извлече заклучоците, да ги именува особеностите: било врз основа на дејства во кои се подразбира тој лик; било по начнот по кој тој ист лик (може да биде раскажувачот) ги забележува другите. Флобер § даде систематичност на ваквата постапка: да се карактеризира лик преку некоја материјална подробност која ги има предвид (синегдотска карактеризација).” (курз.Л.К.) Постапката на опишување лик преку карактеристични детали што ја промовира Флобер, подразбира примена на таканаречената синегдотска операција, според чиј механизам делот “носи” информации за целината и тоа често такви што имаат кардинално значење за портретот. Овој начин на портретизација разликува: “*портретистички*” *детал* (терминот е на Венко Андоновски) со стожерно значење по однос на ликот и неговиот статус во раскажувањето. (Тогаш, синегдотската операција се реализира преку таканаречената од Мајкл Рајфатер постапка *метонимиска реификација*, кога: преку преку надворешниот, материјален детал се обезбедува “влез” во внатрешната, ментална структура на ликот); потоа, “*непотребен*” *детал* (терминот е на Ролан Барт), чија нефункционална функционалност се сведува на предизвикување впечаток на стварност во

литературата, класичната естетика, во согласност со своите општи начела се залагала за “(...) нагласување на општото, типичното и идеалното.”¹⁹ Портретот имплицира уреденост на партиципиентите во сопствениот поредок. Портретот го “владее” ликот не само како субјект, односно објект на наративниот дискурс: во устројството на портретот ликот е изложен на повеќе точки на гледање. Информациите за него доаѓаат од различни страни: директно-од името на ликот; преку раскажувачот, друг лик или други ликови и од самиот лик; детаљот и преку амблем, предмет или особина, нераскинливо поврзана со појавувањето на ликот и индиректно-преку дејствувањето на ликот.

Разликата меѓу портретот и ликот е квантитативна и квалитативна. Квантитетот на портретот е пропорционален на неговиот квалитет-по однос на ликот. Портретот има поголема “зафатнина”, чиј ефект е забележителен подоцна, по завршеното читање. Портретот за разлика од ликот е отсутна категорија од наративниот дискурс. Ликот пак е континуирано присутен, но неговите белези се разоткриваат чекор по чекор. Во даден момент од раскажувањето ликот се претставува само делумно. Портретот ги сублимира сите аспекти на ликот: ликот како дејствувач (=актант, според терминологијата на Греимас); сите признаци на ликот што по различен начин ги стекнува во процесот на сопственото разоткривање (таканаречените атрибути, според вокабуларот на Проп);

текстот. Овој вид подробност е одговорен за обезбедување веројатност на ликот, за тоа дека тој можел да биде таков каков што е опишан. Последниот модел на портретирање што го предлага Цветан Тодоров се однесува на “(...) користењето амблем (...) во улога на разликувачки признак.” Станува збор за “(...) предмет кој му припаѓа на лик, начин на облекување, зборување, место во кое се живее, тоа се работи кои секогаш се споменуваат кога се оценува ликот (...) Тоа е пример за метафорично користење на метонимиите: секоја од тие подробности прима симболичка вредност.” (курз.Л.К.)

Рене Велек и Остин Ворен разликуваат “статичко” и “динамичко”(=развојно) карактеризирање на лик: “Развојното е подобро за долг роман-да речеме *Војна и мир*-како што е малку подобно за драма, чие раскажувачко време е омеѓено (...) *Плоснатото* карактеризирање (кое обично совпаѓа со статичкото) прикажува една единствена црта, забележана како главна или општествено најочигледна (...) *Облото* (=заоблено) карактеризирање како динамичко, бара простор и нагласување; очигледно, тоа може да се употреби за карактерите чие значење е средишно по однос на точката на гледање или занимање, па обично се здружува со “плоснатата” обработка на ликовите во позадина-“хорот”. Според Велек и Ворен, “(...) најпрост облик на карактеризирање е именувањето. Секој ‘назив’ е некакво оживување, анимирање, поединчување” Според овие теоретичари, она што Тодоров го нарекува портретизација со лично име е всушност “економично карактеризирање.” Амблемот на Цветан Тодоров, Ворен и Велек го нарекуваат “(...) некој маниризам, гест или изрека која (...) се повторува секогаш кога карактерот повторно ќе се појави, играјќи улога на негов амблематски пратеник.” (курз.Л.К.)

Види: Аристотел: *За поетиката*, *Македонска книга*, *Култура*, *Наша книга*, *Комунист*, *Мисла*, Скопје, 1979 год., 1450a, 1450b, 1450a; потоа, Цветан Тодоров: *Лик*, во Освалд Дикро и Цветан Тодоров: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот 2*, *Детска радост*, Скопје, 1994 год., Превод од француски и напмени: проф. д-р Атанас Вангелов, стр. 92 и 93, и: Rene Velek i Ostin Voren: *Теорија книжевности*, *Нолит*, Београд, 1965 год., стр. 250 и 251.

¹⁹ Види: *Portret*, во *Речник книжевних термина*, *Нолит*, Београд, 1985 год., стр. 582

особините што ликот ги “носи” со себе од пред почетокот на својот книжевен живот. “Резултатите” за ликот што портретот ги има како адут се “објавуваат” на крајот, а за сметка на тоа се одликуваат со комплетност. Имено: постојаната присутност на ликот нуди нецелосност во впечатокот за него. Отсушноста на портретот од нарацијата ја дава заокружена сликата за ликот. Ситуацијата е парадоксална: отсушноста продуцира целосност, комплетност на впечатокот; континуираната присутност-негова делумност. Разликата се неутрализира по исчитувањето на текстот: парцијалните впечатоци се “влеваат” во целината-портрет.

1.5. Структура на опис

Описот е мозаична наративна структура во која секој составен елемент има свое утврдено место: тоа е значајно само по себе и по однос на целината на која ѓ припаѓа. Единството на описот е нераскинливо а разложливо. Зашто имено, секоја составка има синегдотски карактер: се “одлепува” од целината, ја извршува својата должност и се враќа за повторно да ѓ припадне на својата матица. “Од една семантичка и реторичка гледна точка, описот може да се дефинира како дискурс во кој тема стануваат синегдохите.”²⁰ Насоченоста кон деловите подразбира синегдотска операција: еден дел ја “застапува” целината, фаворизирајќи една нејзина значенка. Постапката е повторлива по однос на сите партиципиенти на целината, а активирана за да се истакне семантичката длабочина на описот. Заемниот однос меѓу деловите е неприкосновен потенцијал на целината-опис. Нивната припадност кон матицата претставува суштински белег на составките на описот.

Множественоста на описот и комплементарноста на неговите делови дозволува можност за приод од два аспекта:

- a) Предмет и составни делови на описот и
- b) Начин на негово конституирање и функционирање.

1.5.1. Предмет и составни делови на описот

²⁰ Венко Андоновски: *Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост*, Скопје, 1997 год., стр. 122

1.5.1.1. Жерар Женет го квалификуваше описот како атемпорална категорија: описот претставува *предмети и лица* “(...) во нивното просторно постоење, надвор од настаните, па дури и надвор од временската димензија.”²¹ (курз.Л.К.) Ако “претставувањето лица” е предмет на категоријата портрет, тогаш **предмет на описот** е “претставување предмети во нивното просторно постоење.”

Описот постои заради предметот. Предметот е цел, фокус на описот. Описот се осмислува само преку предметот. Предмет на опис се предметите во просторот, но, како што вели Женет и физичкиот простор фиксиран во надворешната реалност. Просторот, како предмет, во описот е секогаш точно определен: неговите координати се јасно прецизирани. Има разлика меѓу предмет на опис како центар на внимание и предмет на предметот на описот (=објект).^{*} Објектот на описот имплицира предмети и појави од стварноста. Кога конкретниот објект ќе биде опишан, тој веќе станува составен дел на описот, т.е. предмет на описот, или елемент на неговата структура. Предметот на опис останува да го имплицира објектот и да постои на ниво на апстрактна категорија. Од предметот ќе зависат и составните делови на описот. Подреденоста на деловите по однос на предметот не значи и нивна секундарност, барем не во значенска смисла на зборот: деловите придонесуваат за комплетирање на семантичкиот ефект на описот. Предметот, сепак, покажува признак на надменост заради својата доминантна позиција во контекстот на описот. Негово опкружување се: амбиентот, атмосферата, настанот (конкретен настан) и детаљот. Тие се составни делови на описот.

1.5.1.2. **Амбиентот** го оградува просторот во описот: тој е негов координатен систем. Традиционалната теорија на литературата го дефинира како: “Општествено-историски и географски простор во кој се одвива дејството.”²² За Ворен и Велек пак, амбиентот претставува една можност на “(...) обраќањето внимание на околината-како книжевен елемент на опишувањето”. Тие го определуваат како “(...) крупна одредница-средина посматрана како физичка или општествена условеност, нешто над што единката има

²¹ Žerar Ženet: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит., стр.92

^{*} Предмет на описот на описот е конкретниот предмет што се опишува: тој е интересна зона на предметот на опис, инаку кардинална составка на описот. Предметот на предметот на описот, заради термилошко олеснување го нарекуваме објект на опис. Тој е променлива категорија, т.е. различен во различен опис, за разлика од предметот на опис кој е константна, апстрактна (=теориска и логичка) категорија.

²² *Речник книжевних термина*, оп. цит., стр. 17

малку надзор.”²³ Амбиентот, тоа е надворешната обвивка на описот, квантитативна и квалитативна заднина на другите описни составки: тој на описот му дава широчина, а во исто време го ограничува. Неговите граници се дотаму до каде што достигнува “погледот” на писателот, односно нараторот. Амбиентот е комплементарен на предметот на описот, онака како што другите партиципиенти на описот преку него се надополнуваат.

1.5.1.3. *Средината (=милје)* е таков конституент на категоријата опис што е тесно поврзана со ликот; таа имплицира податок за простор, а е насочна кон ликот. Средината е опкружувањето на ликот кое влијае врз неговиот литерарен развој. Како составка на описот, таа гравитира кон ликот, но е доволно еманципирана да § остане лојална на матицата од која потекнува. Средината, според Ворен и Велек, “(...) посебно домашните ентериери можат да се посматраат како метонимиски или метафорични изрази на карактерот. Куќата на човекот е негово продолжение. Ја опишавте неа, го опишавте и него.”²⁴ Средината има свој простор во описот: тој е распореден некаде меѓу предметот на описот и амбиентот. Нејзината плоштина е помала од онаа на амбиентот; заправо, средината е подмножество на амбиентот. Обратна поставеност не е можна. Средината е и своевиден квалитативен признак на амбиентот, затоа што: таа се “прелева” во него, а тој се пополнува, се збогатува со неа. Средината го зголемува степенот на прецизност на амбиентот.*

1.5.1.4. *Атмосферата* му дава нагласена индивидуална боја на описот. Таа се “протнува” во амбиентот или средината преку нараторот, преку тонот на неговата наратија. Како таква, атмосферата е мошне влијателна, иако може и да нема вообличен вербален облик. Ефектот на атмосферата се конкретизира во семантичкото поле на целината: таа е имплицитна информација за чувство, впечаток, сознание, “растворена” во описниот простор. Атмосферата, тоа е душата на описот, негова енергија; таа е спиритуален

²³ Рене Велек и Остин Ворен: *Теорија књижевности*, оп. цит., стр. 253

²⁴ Ibidem, str. 253

* Репрезентативни во таа смисла се романите на Балзак, каде што речиси без исклучок, строго е поведена сметка за тоа ликот да биде врамен во своето милје. Сент-Илеровиот модел меѓутоа, не го осуети ликот на чичко Горио затоа што живееше на најгорниот кат на пансионот Вокер, веднаш под гулабарникот. Ниту пак § одзеде од убавината на средината од типот: мувлосан патос, влажни сидови, изветвена покривка на креветот. Сепак, Балзак беше крал на описот!

“пополнувач” на амбиентот и средината до нивниот последен атом. Атмосферата подобро може да се доживее, отколку да се опише-надвор од описот.

1.5.1.5. **Настанот** е повремен и привремен партиципиент на описот. Заправо, настанот е *член-гостин* на описот, и тоа тогаш кога тој е предмет, односно објект (=предмет на предметот) на описот. Описот може само да опишува настан: тогаш настанот само придонесува за негово оформување, го динамизира, му вметнува доза на привремена експлицитна процесуалност. Наративните пасажии што негуваат опис на настан допуштаат тој да “лебди” над описот, како да не сака да му “дозволи” да остане сам. По таков начин настанот стапува во служба на описот.*

1.5.1.6. **Детаљот** е легитимен и најрепрезентативен елемент на описот, можеби затоа што е најпрепознатлив и впечатлив. Преку него описот добива на ексклузивитет. Станува збор за реквизит типичен за реалистичното писмо, одговорен за предизвикување референцијална илузија. Како составка на описот, детаљот е подложен на повторливост во ист или различен описен контекст. Повторливоста го гарантира неговиот семантички потенцијал, кој пак се актуелизира по таков начин што обезбедува директен контакт со смислата на описот (=семантички трезор). Метонимиската реификација (=кога детаљот “(...) по пат на метонимиско-метафоричко лизгање станува знак за ново семантичко поле-психологијата”, односно “(...) пренос на значењето од место кон егзистентот кој живее на тоа место”²⁵) е иманентна на неговата природа, а синегдотската операција (=pars pro toto), како начин на негово легитимно однесување потврдува дека детаљот е сепак само дел од целината-опис.

1.5.2. Начин на конституирање и функционирање на описот

Начинот на кој описот се конституира и функционира наметнува поинаков поредок на неговите составни делови. Составувањето (=правењето) опис (=опишување) е процес и

* Во нашата експертиза описот на настан се определува како *супстантивизиран предикат* (=кондензирано дејство). (Термините се на Атанас Вангелов)

²⁵ Види: Венко Андоновски: *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, op. cit., стр. 121 и 191

тој има свои законитости. И етимолошки, терминот опис се повикува на латинизмот *descriptio* и значи: опишување, прикажување, оцртување.²⁶ За да биде книжевен ентитет, описот мора да опишува, а опишувањето во описот, т.е. правењето опис ги подразбира следниве составки, односно фази: “културна таксономија”, “настан или чин”, “начин на разоткривање”, и “модел на светот”.²⁷

1.5.2.1. **Културна таксономија.** Описот е организирана, уредена структура на наративниот текст. Опишаните во описот предмети мора да постојат во стварноста и да имаат свои знаци во јазикот. Не сè што постои во стварноста и не сè што е именувано во јазикот е и предмет на описот. Дескрипторот, како што ќе го нарече Филип Амон составувачот на описот, избира предмети од стварноста (=класификација), го “позајмува” нивното име од системот на јазикот и го подложува на “деноминација”: им доделува место и значење во поредокот на описот.

1.5.2.2. **Настан или чин.** Дескриптивното и наративното рамниште се двата стожерни пункта во наративниот дискурс. Не би било праведно давањето примат на било кој од нив. Зашто имено, ако дескриптивните пасажи во наративните корпуси подразбираат состојба-опис во функција на дејството, тогаш: “ (...) раскажувачките микротекстови служат да ги оправдаат описните податоци на различни начини: кој треба или сака да знае? со каква цел? до која мера и со какво ниво на сложеност? Глобалната раскажувачка структура (=сизето во терминологијата на руските формалисти) може да се смета за начин на мотивација на описот на амбиентот во целина, додека помошните дејства, раскажувачките микросветови во смисла на Филип Амон се насочени кон одредени описни елементи.”²⁸ Конституирањето (=градењето) опис подразбира процес, а процесот сукцесивност во редувањето елементи. Сукцесивноста бара време за да се состави целината. Правењето опис е чин (=акт, настан). Описот станува статичен кога авторот, односно нараторот го завршил процесот на негово создавање, а пред читателот да почне да го чита: чинот се повторува, сега од другата страна на постоењето на литературното дело. И читањето, т.е.

²⁶ Љубо Микунувик: *Современ лексикон на странски зборови и изрази*, Наша книга, Скопје, 1990 год., стр. 156

²⁷ Термините се на Александар Гилеј. Види: Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja*, во *Suvremena teorija opisivanja*, op. cit., str. 375 и 376

²⁸ Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja*, op. cit., str. 376

восприемањето на описот е чин-имплицира линеарност во усвојувањето на “описните информации”. Според тоа, описот е статичен (=не е чин) само кога се наоѓа “затворен” на страниците на книгата. Кога е статичен, тогаш е бескорисен и нефункционален. Тогаш описот е мртов. Неживоста е статична сама по себе, но таа подразбира не-постоење! Од оваа гледна точка посматрани, описот и настанот се исти (=рамноправни).

1.5.2.3. **Начин на разоткривање; отвор; камера.** Станува збор за постапка која при правењето опис ги има предвид *учесниците* во описната таксономија: авторот, нараторот, ликот и читателот. Нивната точка на гледање (=диоптрија) значи: “(...) вградување кое се сосредоточува на она што се опишува или она што го расветлува”.²⁹ Таа “камера” е оптикумот на нараторот. Како архитект на описот, тој се наметнува по однос на неговата функционалност, по таков начин што само нуди “вид” и “светло”, поглед на содржината на описот: тој продуцира квалитет (=значење, односно смисла). Субјектот на дискурсот (=ликот како актант во Греимасовска смисла на зборот) и неговиот (и на описот) реципиент (=читателот) имаат за задача да се сродат со диоптријата на раскажувачот. Најголемиот товар е сепак на плеќите на писателот, зашто сочинувањето опис, објективно, најмногу зависи од него.

1.5.2.4. **Модел на светот.** Описот е миметичен и затоа е веројатен. Описот симулира стварност и ја “вградува” во себе (како ентитет на наративниот текст и тој никогаш не заборава дека е, по дефиниција- фикција). Описот е модел на свет затоа што во својот “простор” го сублимира чинот на спојување на перцепираниот и вербалниот простор. Генезата на таквиот модел е-од стварноста. Содржината на описот е сопственичка на податоци за место/простор. Тој треба така да ги конституира своите елементи и да го организира нивното функционирање што и самиот би станал образец, модел на свет. (Такви се поставките на драмите, сценографија за филм, според некое книжевно дело).

1.6. Хронологија

²⁹ Ibidem, str. 376

1.6.1. Пристап

Категоријата книжевен опис неизмерно долго се наоѓа на маргините на литературно-теориските истражувања. Се чини, таквиот однос кон него е повеќе од неправеден. Состојбата-запоставеност на описот по однос на наративната предикација е иницирана во списите на знаменитите антички филозофи Платон и Аристотел; таа имплицитно суштествува во нивната “славна” дистинкција меѓу мимезисот и дијегезисот. Современата наратологија експлицитно поставува лимит меѓу наратијата и дескрипцијата како два начина на книжевно претставување (=раскажување во поширока смисла). Ако наратијата во потесна смисла (=раскажувачката оска образувана од наративни јадра или кардинални функции според терминологијата на Ролан Барт) подразбира претставување дејства и настани, тогаш претставувањето предмети и лица се дефинира како опишување (=дескрипција). Нерамноправниот статус на двете наративни рамништа егзистира уште од антиката, сè до наши дни. Ефектот е: наклонетост во теоретскиот (и теорискиот) интерес кон особеностите на процесуалните наративни искази (=динамички аспект на раскажувањето), за сметка на запоставеноста на описот, односно дескрипцијата (=статички аспект на раскажувањето).

Одговорот на прашањето-зошто не се направени обиди описот темелно и систематски да се проучи, барем во онаа мера во која се третира наратијата во потесна смисла, кога двете се кардинални составки на наративното писмо, претставува основна провокација, идеја водилка на оваа студија.

1.6.1.1. Речникот на книжевни термини го “дефинира” описот како: “Претставување на физичкиот свет, особено човекот и природата, прикажување на сите појави и состојби кои му се нудат на сетилното спознание, укажувајќи на нивните карактеристични црти, подробности и особини.” Продукцијата на описот е резултат на “(...) непосредните допири на сетилата на писателот со предметот, односно појавата” нешто кое придонесува за “(...) дополнително репродуцирање на овие “допири” како факт на свеста.” Притоа, повеќе се доловува “(...) надворешноста, отколку внатрешноста, повеќе физичкиот изглед, одошто духовната конституција, повеќе појавноста, отколку суштината”, што пак не пречи за актуелизација на асоцијативната сила на описот. Односно: “Највоопштено зборувајќи, и

сликите преку кои некој опис се конституира, како и асоцијациите што во таков контекст ги буди, најчесто се силно намагнетизирани со некоја подлабока, внатрешна смисла, која означува и одредено доживување на светот. Таквата стилска магнетизација на описот со уметничка смисла е подеднакво присутна во секој голем книжевен опис.”³⁰

По таков начин определен, описот како категорија на наративниот дискурс покажува повеќе свои иманентни особености, како: субјективноста; асоцијативната моќ, поточно описот како семантичко складиште; делумно и стварносниот и просторниот ефект што описот го предизвикува. Сепак, ваквата определба на описот е премногу општа. Не станува збор за лоша, уште помалку за неточна дефиниција, ами за недоволно јасна, ниту пак доволно прецизна. Описот тоа не го заслужува.

1.6.2. Платон. Аристотел. Античка реторика.

Со исклучок на екфразата (=ekphrasis), фигура на класичната реторика, античката книжевно-научна мисла не дава речиси никакви експлицитни информации за описот. За потемелни коментари и особено анализи по однос на овој наративен ентитет дури и не може да стане збор. Она што може да се “извлече” од текстовите на Платон и Аристотел, а повеќе од Аристотеловата *Поетика* е главно претпоставка, или уште подобро-надеж, дека тие можеби го имале предвид описот тогаш кога дефинирале што е подражавање, а што треба да биде раскажување, односно кои се собитијата на трагедијата, а со што се карактеризира епот. Вчудовидува и, во секој случај симптоматичен е таквиот површен однос кон описот при приодот кон Хомеровите епопеи кои и онака биле предмет на нивна опсервација. Зар описот е толку невпечатлив и безначаен, ако нигде на друго место, таму: во *Илијада* и *Одисеја*, за и такви брилијанти умови да не се заинтересираат за него, односно кај Аристотел да биде сведен на “епизода” што “го пополнува главното дејство” и “ја зголемува” должината на приказната?!

1.6.2.1. Откако ја вовел извонредната дистинкција меѓу *logos* (=ha lektoon: што треба да се каже) и *lexis* (=hôs lektoon: како треба да се каже), Платон, во третата книга од своето дело

³⁰ *Речник книжевних термина*, оп. цит., стр.508

Држава, во рамките на *lexis*-от разликува: подражавање (=драма), едноставно раскажување (=дителиамб) и раскажување преку подражавање (епопеја).^{*} Кажано со речникот на современата текстологија, Платон “признава”: дејство, омнисцент, јас-раскажувач и лик-дејствувач (=актант, според Греимас), т.е. таков што “директно подражава”- како ентитети на наративното писмо.³¹ Во експертизата на Платон описот дури ни имплицитно не се навестува. Имајќи ја предвид неговата ерудиција, репрезентативна во времето на атинската демократија, можеме само хипотетички да сметаме на тоа дека можел да ги маркира дескриптивните пасажи во литературните текстови, но не им припишувал поголемо значење, оти не внесувале битна промена во текот на приказната. Како да ја предодредил идната долговековна “инсигнификативна” судбина на описот. Аналогно на структуралистичкиот пристап кон категоријата текст, описот припаѓа на *diegesis*-от (= матица на процесуалните и дескриптивни наративни искази), она што Платон го нарече “просто раскажување”, како уште една компетенција на омнисцентот.

1.6.2.2. Ниту кај Аристотел описот не е проследен со нужно внимание. За волја на вистината, барем по однос на Платон, макар и имплицитно, описот сепак “фигурира” во првата систематска теорија на литературата. Имено, набројувајќи ги “собитијата на фабулата” во трагедијата, Аристотел на *изразот во говорот* му доделува четврто место: “А тоа е (...) *објаснување преку именување* (на предметите).”³² (курз.Л.К) “Објаснувањето преку именување предмети” и за современите теоретичари на описот (Ф. Амон, Ж. Рикарду, Ж. Женет) претставува компетенција на описот. Склони сме да сметаме дека Аристотел под ваквиот тип именување подразбира еден од начините на литерарниот израз, домен на *lexis*-от во Платоновска смисла на зборот, она што античката реторика ќе го ограничи на “стил” со значење- изразност, а од XIX-от век наваму ќе биде причина стилистиката да стане синоним за реториката. Веројатно, тука, Аристотел го има предвид

^{*} И Платон и Аристотел разликуваат: *mimesis* (=подражавање) и *diegesis* (=раскажување); ако двата начина на книжевно прикажување кај првиот се поставени речиси антитезиски, кај вториот, раскажувањето (=diegesis) е еден од начините на поетско подражавање (=mimesis). Имено, *diegesis*-от за Платон е уште и “просто раскажување”, а за Аристотел “индиректно подражавање”, т.е. наративно. Види: Жерар Женет: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит., стр. 87-102, особено стр. 92

³¹ Види: Платон: *Држава*, *Култура*, Београд, 1969 год. стр. 82, 83, 84

³² Аристотел: *За поетиката*, *Македонска книга*, *Култура*, *Наша книга*, *Комунист*, *Мисла*, Скопје, 1979 год., 1450b

описот, иако не го именува како опис. Впрочем и кога зборува за “собитието” епизода тој потенцира: “Епизодите (...) да бидат во тесна врска со основната содржина (=нарација во потесна смисла, з.м.) (...) Во драмите, значи, епизодите се кратки, а епот преку нив добива своја должина.”³³ Притоа треба: “(...) да се има на ум дека од трагедијата не треба да се прави епски состав. Под ‘епски’ пак, овде го разбираам долгот и опширно раскажување, како на пример кога би зел некој да ја обработи целата содржина на *Илијадата*.”³⁴ Според тоа и Аристотел му припишува на описот (=“епизодите”) секундарна важност по однос на “основната содржина”, но повеќе како ентитет што само придонесува за зголемувањето на должината на текстот. Од друга страна, поетот, односно нараторот, Аристотел го нарекува “чудесно надарен”, токму заради способноста епизодите вешто да ги “испреплетат” во фабулата: “И во овој поглед Хомер изгледа чудесно надарен во споредба со другите; така што ни Тројанската војна, при сè што таа имала почеток и крај, тој не се нафатил да ја прикаже цела, зашто би била мошне долга и непрегледна нејзината фабула, туку ѝ дал умерена големина и ја испреплетел со разновидни детали. И така тој зел само еден дел од настаните а другите ги употребил во многуте епизоди, како што е на пример *Списокот на корабите* и другите епизоди со што ја развлекува својата поема”.³⁵ “Многуте епизоди” и “разновидните детали” не се ништо друго освен описи, односно составни делови на опис. Аристотел, по некој начин го признава легитимитетот на описот, но само како ентитет кој нужно постои во епосот, таков што има декоративен карактер, но не е и рамноправен со раскажувањето: “Епот има една значајна особеност во тоа што не е можно во трагедијата да се прикажуваат повеќе делови (моменти од дејството) во исто време, ами само оној што е на сцената и што го исполнуваат артистите, а во епот со тоа што тој претставува (едно) раскажување, можно е да се прикажуваат многу делови во исто време, со што, ако се содржински добро поврзани, се наголемува обемот на поемата”.³⁶ (курз.Л.К.) Станува збор за таканаречената синхронизираност на просторот во наративниот текст, она што Жерар Женет го нарече “единственост во забележувањето на севкупноста на јазикот”, или “просторност во линеарноста на читањето”.³⁷ Последниот податок што Аристотел го дава по однос на описот, секако имплицитен, подразбира своевидно предупредување, или

³³ Ibidem, 1455b

³⁴ Ibidem, 1456a

³⁵ Ibidem, 1459a

³⁶ Ibidem, 1459b

³⁷ Жерар Женет: *Књижевност и простор*, во *Фигуре*, оп. цит., стр. 37

совет: “(...) Што се однесува до изразот, нему треба да му се обрне особено внимание во оние делови кај што нема (толку) дејство нито сликање карактери нито мисли, зашто инаку *премногу сјајниот говор* би ги засенил и карактерите и мислите”.³⁸ (курз.Л.К.) Очигледно е “дека премногу сјајниот говор”, а веројатно и украсот што го споменува кога зборува за видовите на именката, а не го дефинира, ниту пак образложува, Аристотел не ги цени високо. Тоа пак, логично, упатува на споредниот статус што тој му го припишува на описот, што ќе рече дека многу е можно идната пасивност во теориско-теоретичарските ставови по однос на овој наративен ентитет своите корени да ги има токму тука. А Аристотеловата *Поетика* отсекогаш важела за авторитетно четиво. Оваа книга е своевиден почеток на почетоците на литературно-научната мисла, но тоа не значи дека одговорноста по однос на запоставеноста на описот е само Аристотелова.

1.6.2.3. Поимот фигура во античката реторика е комплексен.* Во старата реторика фигурата е одговорна за смислата.

Фигурата го “признава” описот само преку екфразата (=ekphrasis). Екфразата, како што сметаат античките реторичари е “доволна сама по себе” за да ги “оцрта предметот или појавата како да се работи за сликовно претставување”³⁹ и по таков начин стекнува естетски квалитет. Екфразата е “(...) термин на античката реторика за детален опис на лица, предмети и настани кои авторот ги дава врз основа на сопственото, пред сè имагинарно видување. Најчесто е во прашање детално и до подробности грижливо

³⁸ Аристотел: *За поетиката*, оп. cit., 1459b

* Сржта на класичната реторика е: “(...) Учењето за *украсниот говор* како битна особина на книжевноста (...) Се сметало дека убавината се постигнува така што се употребуваат такви начини на изразување што сами по себе содржат квалитет на убавина (...) Реториката се занимавала со таква употреба на зборовите и речениците што не е условена од потребата за што поточен и исправен начин на говор, туку од потребата за *исклучителна изразност*. (...) Фигурите на реториката (...) како средства на книжевното изразување (...) се добри сами по себе, а нивната употреба сама по себе носи уметничка вредност. (...) За старата реторика фигурите се апсолутни средства на книжевниот израз.” Фигурата е извор, родилка на оној дел од говорничката и писателската вештина наречена *elocutio*, т.е. стил (во смисла на начин на говор, односно начин на пишување). Таа ги поврзува носечките столбови на античката реторика: реторика на изразот (=elocutio) со реторика на комбинација (=dispositio или: вештина за комбинирање на единиците во дискурсот) и реторика на тематика (=inventio, или уметност за изнаоѓање фабула). Современиот теоретичар на фигурата Жерар Женет ја суптилизира и облагородува нејзината античка дефиниција: “Меѓу збор и смисла, меѓу она што поетот го *напишал* и она што го *мислел* се создава јаз, се создава простор, и како секој простор и овој има свој облик.” И поконкретно: “Семантичкиот простор што се вметнува меѓу привидниот означеник и реалниот означител (...)” е простор на фигурата. Тоа е простор каде “мислата може да се превртува”: тоа е просторот на смислата. Види: Миливој Солар: *Теорија на книжевноста*, *Школска книга*, Загреб, 1976 год., стр. 59,60 и Женет: *Фигуре во Фигуре*, оп. cit., стр.51

³⁹ Alexandar Gelley: *Premise za teoriju opisivanja*, во *Suvremena teorija pripovijedanja*, оп. cit., стр. 393

опишување на уметничките дела, споменици и градби; од настаните претежно се опишувале процесите на човечкиот труд, војнички настани, природни катастрофи, свечености и почести.”⁴⁰ Како реторичка фигура, екфразата е “задолжена” за пластичноста на сликата, за нејзиниот естетски ефект, а постапка на детализација-за веројатност на впечатокот по однос на опишаното. Екфразата под своја компетенција го има и описот на настан. Таа ја имплицира и писателската и субјективноста на нараторот, зашто “деталните описи” се во крајна линија резултат на авторовото “имагинарно видување”. Во зависност од предметот што го опишува, екфразата може да биде *статичка* (тогаш кога опишува предмети фиксирани во просторот), и *динамичка* (тогаш кога опишува настан).^{*} Ситуацијата е парадоксална: екфразата е повеќе члена (=сложена реторичка структура), а се манифестира само преку својата орнаменталност. Нагласката е ставена на украсната димензија која несомнено, генетски § припаѓа. Екфразата поседува повеќе “специјалности” на описот, меѓутоа прашање е колку таа во својата затвореност “сама во себе” можела нив успешно да ги реализира. Аналогно, критиката на знаменитите британски теоретичари Рене Велек и Остин Ворен по однос на античкото проучување на фигурата, заснована на реторичките класификации се однесува на неможноста да се докаже дека “(...) одредени фигури и средства мораат во сите околности да имаат одредени дејства или ‘изразни вредности’ (...) Меѓутоа, иако мора да се отфрли атомистичкото гледиште дека на една фигура § одговара посебна ‘изразна вредност’, сепак не е невозможно да се воспостави посебен однос меѓу стилските одлики и ефекти”.⁴¹ (курз.Л.К.) Она што § недостигало на екфразата и на реторичката фигура воопшто е: да ја скрши својата безбедна чаура, да излезе од сопствената ограниченост, за да се ефектуира во поширокиот контекст.

Со екфразата и преку неа ќе останат можеби засекогаш отворени прашањата: Зошто таа не била сведена барем на поширок аспект на *diegesis*-от? Зошто не § се посветила потемелна аргументација, ами сè се свело на една единствена фигура?

⁴⁰ *Речник книжевних термина*, оп. цит., стр. 159

^{*} Во нашата експертиза *статичките описи* се класифицирани во категоријата *чист опис* а *динамичките*, во зависност од “степенот” на наративизираноста-*наративизиран* и опис-*супстантивизиран предикат* (=кондензирано дејство). Настанот веќе го определивме како предмет/член *гостин* на описот.

⁴¹ Рене Велек И Остин Ворен: *Стил и стилистика*, во *Теорија книжевности*, оп. цит., стр. 204

Билансот од античките книжевно-научни векови,^{*} кои во своите пазуви го носат описот во облека на кожурец е: описот не е ниту аспект на раскажувањето; нему не му се припишува ниту секундарен статус во тие рамки-тоа ќе се случи подоцна (иако Аристотел, во извесна смисла, сепак, го прави токму тоа). Тој е само еден уметнички реквизит чија функција е декоративна!

1.6.3. Класицизам. Романтизам.

1.6.3.1. Теоријата на описот од периодот по антиката па сè до европскиот литературен XIX-ти век не може да се следи во континуитет, од едноставна причина што ја нема. Промената на фундаменталните теоретски концепти од епоха во епоха носеле промена и по однос на третманот на описот. Литературната продукција пак, колку и да била различна во своите идејни и идеолошки претпоставки го негувала описот како факт без кој особено прозата, па и некои видови поезија-не може! Меѓутоа, за кохерентна и систематска теорија на описот до наше време, речиси и да не може да стане збор.

^{*} Во капиталниот извор за античката грчка литература *Историја на грчката книжевност* на д-р Милош Ѓуриќ, наидовме на незначителни податоци по однос на предметното прашање. Пишувајќи за основоположникот на популарното античко грчко беседништво Горгија, Ѓуриќ подвлекува една од повеќето негови заслуги: “За прозниот говор ја открил важноста на уметничкиот облик: со строгоста на композицијата на беседата, симетријата на речениците и поетскиот колорит, тој во античката проза внел гипкост и сјај на прелевање и по таков начин го унапредил нејзиниот уметнички развој. (...) О. Навари (O. Navarre) го нарекол Горгија *Балзак на античката проза*”. (курз.Л.К.) Зборувајќи за еден од најпопуларните оратори Демостен, Ѓуриќ истакнува дека неговиот стил е возвишен и богат: “Демостен се служи со изобилство од *сликовити изрази и фигури*, т.е. тропи и фигури. Тие изрази не смее да се посматраат само како чист, надворешен украс. Од тропите ги користел споредбата, синегдохата и метонимијата.” (курз.Л.К.) Овде Ѓуриќ укажува на “дескриптивните реквизити” со кои Демостен се служи. Третирајќи го таканаречениот римски период од историјата на античката грчка литература, Ѓуриќ упатува на развојот на романот и посебно љубовниот роман, кој покрај другите, како свое белег ја има “софистичко-реторската” ориентираност: “Љубовниот роман од посткласичниот период искажувал особена наклонетост кон еротски теми, *описи*, беседи, монолози, писма, оние стереотипните разбојници и гусари. По таков начин романот прифатил и *поетски колорит*, а писателите на романите *најголемо внимание посветувале на стилот, кој е накитен со антитези, уметнички фигури, споредби, сентенции и пословици*, така што нивните дела се претвориле само во вид софистичко-реторичка стилистичка вежба.” (курз.Л.К.) Искажувањата на Милош Ѓуриќ од типот: *Горгија-Балзак на античката проза*; Демостен се служи со *сликовити изрази и фрази* и ги користи *синегдохата и метонимијата*; потоа, присуството на *описи* и *поетски колорит* во доцниот, посткласичен љубовен роман, чии автори *најголемо внимание посветувале на стилот и употребувале уметнички фигури*-претставуваат имплицитни показатели за присуството на описот, односно дескриптивните средства во античката ораторска и литературна практика. Меѓутоа нужниот, барем елементарен, макар и површен теоретски пристап изостанува, нешто кое не се оправдува со доминантната хронолошка ориентација на оваа *Историја на грчката книжевност*. Види: Д-р Милош Ѓуриќ: *Историја хеленске книжевности, Завод за уџбенике и наставна средства*, Београд, 1990 год., особено стр. 597, 644 и 752

Прифаќајќи ја антиката како образец и доминацијата на рационализмот во структурата на литературното дело, во извонредно специфичните услови на апсолутистичката монархија на Луј XIV-ти, теоријата на францускиот класицизам ја наметна потребата и од правила за *задолжителна усогласеност, за вклопеност на деловите во целината* до совршенство, а во функција на идејата за убавината. Усогласеноста на деловите на која инсистира Боало, ја имплицира барем “понижноста” на описот по однос на раскажувачкиот ’рбет, иако класицистите не изградија јасна и строга претстава за конституентите на наративното писмо. Впрочем, не треба да се смета за безначаен еден гласен став на Никола Боало во *Поетската уметност* каде експлицитно препорачува:

“Раскажувањето живо и итро нека ви биде

А опишувањата богати и сјајни” (курз Л.К.)⁴²

Не може во овој исказ на творецот на класицистичката поетика да се препознае многу антички и Аристотеловски авторитет, при сè што нив многу ги уважувал. По таков начин Боало ја обележува границата меѓу двата легитимни начина на книжевно претставување (=раскажување и опишување) и на мала врата го внесува описот во интересот на писателите и теоретичарите од неговата и епохите што допрва доаѓаат.

“Разликувањето на раскажувањето од опишувањето присутно и во школската традиција е една од основните одлики на нашата книжевна свест”, вели Жерар Женет. “Па сепак, во прашање е едно релативно скорешно разликување. (...) На прв поглед се чини дека тоа не е активно присутно пред XIX-тиот век, кога со воведувањето на долгите описни делови во еден типично наративен жанр каков што е романот, се свртува вниманието на средствата и барањата на ова проседе.”⁴³ Имено, понагласениот творечки интерес кон описот стартува од периодот на таканаречената литература на романтизмот, за никулците на сериозниот научен пристап да почнуваат да стануваат забележителни во дваесеттите години на XX-от век, во времето на активноста на руската формалистичка школа.

⁴² Цитирано според Жерар Женет: *Границе приповиједанја*, во *Figure*, op. cit., str. 93

⁴³ Ibidem, str. 92, 93

1.6.3.2. Присуството на описот во книжевната продукција станува пофреквентно во романтизмот, можеби затоа што овој концепт, за првпат во историјата на литературата не признава тесни теориски правила. Описот се одомаќинува во романот на романтизмот, кого Гете ќе го нарече “субјективен еп”, очигледно аналогон на она што конзервативниот Ѓерг Лукач го определува како апстрактно-идеалистички тип дискурс, а подразбира авторски, односно нараторски субјективистички светоглед. Пејзажите, како легитимен дескриптивен акт на романтичарскиот опис не се сведени само на декорација или обележје за место, туку се во функција на емотивното (=лирско) доживување. Пробивот на лирското придонесува за масовно присуство на описни ентитети во речиси сите жанрови на оваа литературна школа. “Романтичарскиот опис се стреми да одржи едно расположение: со заплетот и карактеризацијата владее тон, ефект”.⁴⁴ Ако *тонот* и *ефектот* на Ворен и Велек се поистовети со атмосферата, како структурен елемент на описот, тогаш таа е најодговорниот инструмент во описот на романтизмот. Овие двајца теоретичари го афирмираат дескриптивното до таа мера што тоа ги “владее” заплетот и карактеризацијата (=портретирање) во романтичарскиот наративен дискурс.

Големите умови на оваа епоха пак, ја препознаа функционалноста на описот и му доделија второстепена важност по однос на дејството. Станува збор за таканаречената од Ерих Ауербах “постапка на одолжување”, за која во април 1797-та година Гете и Шилер водат преписка, а ја спротивставуваат на напнатоста на дејството. “Се чини, пишува Гете, одолжувањето па враќањето по пат на вметнување во песните на Хомер е во спротивност со упорното тежнење кон некоја цел”. И Шилер, несомнено е во право кога смета дека Хомер “(...) го прикажува само мирното постоење и дејствување на нештата според нивната природа”.⁴⁵ Ако во одолжувањето препознаеме опис или барем ентитет со дескриптивна природа, тогаш тоа се разликува од дејството што се стреми кон “некоја цел”, така што станува негов пополнувач, оти го ослободува читателот од напнатоста. Описот, според тоа, имплицира атемпоралност и е помалку значаен од дејството. Ова не значи понижувачки став по однос на описот, уште помалку негова неупотребност, но третманот што го добива во литературната теорија и практика на романтизмот е далеку од неговиот оптимален статус во наративната макроструктура.

⁴⁴ Рене Велек и Остин Ворен: *Теорија на книжевноста*, оп. цит., стр. 253

⁴⁵ Ерих Ауербах: *Одисејев оžilјак*, во *Mimesis, Nolit*, Beograd, 1968 god., str. 9

1.6.4. Реализмот на XIX-ти век. Натурализам.

1.6.4.1. Средината на XIX-от век го означува почетокот на најконтраверзното движење во историјата на уметноста и литературата-реализмот.^{*} Интензивната присутност на описот, којшто Балзак веќе го имаше внесено на голема врата, го обезбеди неговиот легитимитет во литературата на оваа голема епоха. Тоа значеше крупен чекор напред, особено во процесот на продукција и рецепција, меѓутоа, адекватниот теоретски пристап по однос на овој наративен ентитет изостана. Првиот теоретичар на францускиот реализам Шамфлери инсистира на *искреност*, како врховен принцип на новата школа. Неговата статија-манифест *Реализам* од 1857-та година, во својата доктринарна поставеност не го издвојува описот како битна категорија која придонесува за “искреноста” на реалистичкото писмо. Расправата на Стендал *Валтер Скот и ‘Кнегинката Де Клев’* пак, уште во 1830-та година го поставува прашањето: “Треба ли да се опишува облеката на ликовите, пределот во кој се движат и обликот на нивните лица? Или пак е подобро да се сликаат страстите и различните чувства кои ја обземаат нивната душа?” Одговорот на Стендал гласи: “Полесно е да се опише костумот и бакарната карика на некој средновековен роб, отколку немирите на човечкото срце (...) Ни најчувствителните нема да ме обвинат за клеветник ако речам дека е бескрајно полесно да се опише облеката на некој лик, отколку да се каже што тој мисли и да се принуди да проговори (...) Описот на облеката и однесувањето на ликот, колку и да се споредни, заземаат барем две страни”.⁴⁶ Во обидот да ја објасни и одбрани својата контрадикторна квалификација за уметничкото дело како “прекрасна лага”, Стендал го начнува проблемот за статусот на описот, инаку “спореден” по однос на изразувањето на “душевните нијанси.” Опишувањето го третира како “лесна работа”, за сметка на искажувањето на “немирите на човечкото срце”. Тоа веќе значи дека за Стендал, описот и опишувањето не се висок фактор, поточно имаат второстепено значење во претставувањето на уметничката вистина, т.е. “прекрасната лага”.

^{*} Предметното прашање во ова поглавје го третираме во рамките на реализмот како литературна школа од средината и втората половина на XIX-ти век, а не како стилска формација, според поимањето на Александар Флакер, како збир книжевни дела со заеднички карактеристики, без разлика на периодот од кој потекнуваат. Види: Александар Флакер: *Стилске формације, Либер*, Загреб, 1986 год., стр. 11-48

⁴⁶ Стендал: *Валтер Скот и Кнегинја де Клев* во книгата на Сава Пенџиќ: *Реализам*, Обод, Цетинје, 1967 год., стр. 123

Речиси спротивно е становиштето на Балзак^{**}, кога 12 години подоцна во Предговорот кон *Човечка комедија* (1842 година) ќе се залага за “вистинити описи”, зашто “(...) романот не би значел ништо, ако во таа возвишена лага не би бил вистинит во подробностите”.⁴⁷ Лојален кон “вистинитоста” е и Дикенс кој “(...) ужива кога ќе постигне фантастична верност спрема природата”.⁴⁸

Гогољевата “натурална школа” која ја започна руската книжевна револуција се придржува кон “(...) што поголема сличност на ликовите коишто се опишуваат според обрасците од реалниот живот”.⁴⁹ Приврзаниците на оваа школа кои го практикувале описот во својата литература, не наоѓале за потребно да укажат на неговото место и значење во наративниот дискурс. Белински, теоретичарот којшто ќе ја отвори величествената епоха на рускиот реализам, ќе забележи: “Природата е вечен образец на уметноста, но од писателот-реалист се очекува не просто да ја копира, туку со мислите да проникне во *внатрешната суштина на предметите*, да ги одгатне скриените душевни побуди”.⁵⁰ (курз.Л.К.) Тој непретенциозно, само индиректно ја нотирал асоцијативната природа на описот. Велемајсторот на литературата пак, Толстој, ќе се спротивстави на, популарното во негово време натуралистичко копирање на стварноста со силата на “големата инспирација”, но ниту во својата манускриптна оставнина нема експлицитно да се изјасни по однос на статусот на предметното прашање.

Дека европскиот реалистичен XIX-ти век сепак прави разлика меѓу описот (и опишувањето) и раскажувањето, како два стожерни пункта на наративниот дискурс

^{**} Еден од основните концепти на Балзаковата поетика е поимот за *средината*, преземен од учењето на Жефроа Сент-Илер, сфатен и применет како средиште во кое се развиваат и од кое зависи развојот на животинските видови, односно човечките карактери. Постои своевидна аналогија по однос на Балзаковиот термин *средина* и оној од нашата експертиза, дотолку што, она што кај него е средина, ние го разложуваме, т.е. уточнуваме преку категориите: амбиент, средина и атмосфера, како структурни единици на наративниот ентитет опис, се разбира без да бидат поврзани исклучиво со развојот на животинските видови и човечките карактери.

⁴⁷ Балзак: *Предговор Лјудској комеди*, во: Сава Пенџиќ: *Реализам*, оп. цит., стр. 130

⁴⁸ *Реализам-или о односу уметности према стварности у книјевним теоријама реалиста*, види: М. Пантиќ, Д. Неделјковиќ, Р. Јосимовиќ, М. Јовановиќ, М. Димиќ, М. Јанаџиевиќ, А. Соловиќ, М. Табаковиќ: *Епохе И правци у книјевности*, Народна књига, Београд, 1965 год., стр. 118

⁴⁹ В.Г.Бјелински: *О реалистичкој книјевности*, во книгата *Реализам, Свијетлост*, Сарајево, 1960 год., Приредиот д-р Бошко Новаковиќ, стр. 46

⁵⁰ *Реализам-или о односу уметности према стварности у книјевним теоријама реалиста*, види: М. Пантиќ, Д. Неделјковиќ, Р. Јосимовиќ, М. Јовановиќ, М. Димиќ, М. Јанаџиевиќ, А. Соловиќ, М. Табаковиќ: *Епохе И правци у книјевности*, оп. цит., стр.113

покажува коментарот на Натаниел Хортон, кој советува: “Да не се придржувате премногу точно кон голите факти, *било во описите, било во раскажувањето.*”⁵¹(курз.Л.К.)

Меѓу десетте битни белези на реализмот на XIX-ти век, Сава Пенчиќ ги наведува и: *методот на сликање на ликовите и детализацијата во описот.* Според него, “(...) портретирањето со помош на амбиентот е индиректно запознавање со ликот, трагање по, така да ги наречеме, своевидни отпечатоци на ликот во предметниот свет што го опкружува. Причинско-последичните принципи се исто така доследно сочувани, така што тие се соопштени во две насоки: амбиентот го условува ликот и ликот амбиентот. Индиректното сликање на ликот по правило, не прераснува во алегорија. Предметниот свет не го губи своето објективно значење и во тоа е неговата вистинска смисла. Тој е само *средство за проширување на претставата за ликот*, за негова покомплексна објективација”.⁵² Постои една навидум незабележлива контрадикција во оваа констатација. Прво се вели дека ликот и амбиентот се заемно условени, што подразбира и подеднаква важност во меѓусебното определување: ликот по однос на амбиентот (читај: опис!) и амбиентот по однос на ликот. Потоа пак, ќе се потенцира дека “предметниот свет”, инаку конкретизиран во опис, претставува “само средство за проширување на претставата за ликот”, иако тој “свет”, во процесот на индиректното портретирање нема да ја изгуби својата “вистинска смисла”. Точно е дека описот е секогаш во функција на лик и дека притоа не се намалува неговото значење, но во наративниот дискурс описот не се сведува само на средство што ќе ја прошири претставата за ликот. На речиси идентично мислење е и Александар Флакер според кој, во реалистичното дело, фабулата и описот се подредени на создавањето на карактерот.⁵³

Детализацијата во описот Сава Пенчиќ ја објаснува со потребата на писателот-реалист за автентичност, зашто: “Прецизноста е составен дел на неговата творечка техника.”⁵⁴ Детализацијата во описот придонесува за “вистинитост на целата содржина”, така што: “На писателот реалист, многу често му е потребен токму тој недофатлив детаљ за да ја надмине моќта на просечното набљудување, за да нè фасцинира со своето видување на материјалниот свет. Натрупувањето епитети на еден ист предмет, мошне

⁵¹ Ibidem, str. 130

⁵² Сава Пенчиќ: *Реализам*, оп. цит., стр.39

⁵³ Александар Флакер: *Реализам (Лексикографска обрада) во Стилске формације*, оп. цит., стр.154, 155

⁵⁴ Сава Пенчиќ: *Реализам*, оп. цит., стр.40

често ги оживува не само визуелните, туку и тактилните, мирисните и акустичките впечатоци кои тој ги изразува и тоа за реалистот значи да се претстави предметот во неговата севкупност”.⁵⁵ Детаљот е дефиниран како *pars pro toto* по однос на описот, а во функција на акумулирањето стварност, што пак е една од најзначајните особености на реалистичното писмо. Детаљот е претставен и како составен дел на описот, што е сосема во ред. Меѓутоа, изненадува сознанието што во оваа статија, која и покрај нејзиниот конзервативен карактер, сепак има амбиција за темелност, отсуствува засебното толкување на категоријата опис. Зашто имено, детаљот е партиципиент на описот, но описот ниту може, ниту смее да се “сведе” само на детаљ, без разлика што последниов е навистина многу одговорен фактор по однос на предизвикувањето “реален ефект”.

1.6.4.2. Описот во романот на натурализмот е “научен”. Овој квалификатив во студијата *Експериментален роман* е еден од базичните детерминистички постулати во поетиката на таткото на натурализмот. Според Емил Зола, современиот романсиер треба да биде како “(...) некој вид лекар кој се однесува крајно одговорно и стручно спрема луѓето и предметите кои уметнички ги опишува (...) Творецот е опсерватор и експериментатор (...) Кога Коро ги слика облаците како во природата, тогаш тој е опишувач; кога пак на прозорецот на своето ателје става свилено бело марамче за да долови облак, тогаш тој е експериментатор. Кога Иго ги опишува настаните од Француско-пруската војна или детаљно ја слика конструкцијата на Богородичната црква во Париз, тогаш тој е опсерватор, а кога разлева мастило по хартија и во тоа бара егзотични пејзажи, тогаш тој е експериментатор, т.е. трага по нови проседеа”.⁵⁶

Концептот средина (=милје) е императив на програмата на натурализмот. Описот на милјето, според Радослав Јосимовиќ е една од “стандардните доктринарни црти на натурализмот”.⁵⁷ Таа подразбира внимателност, т.е. “научна објективност” во предочувањето на околностите во кои се развиваат ликовите и дејството. Натуралистите воведуваат голема новина: “Тие се ослободени од традиционалната дескрипција. Според Зола, натуралистот постапува како зоолог, сестрано го испитува инсектот за да покаже

⁵⁵ Ibidem, str. 41

⁵⁶ Радослав Јосимовиќ: *Зола шири од натурализма* во книгата: *Натурализам, Обод, Цетинје, 1967 год., стр. 47,48*

⁵⁷ Ibidem, str. 85

што влијае врз него. За писателот натуралист дескрипцијата е: точна студија за милјето кое го детерминира и дополнува човекот”.⁵⁸ Нагласеното внимание кон описот и опишувањето (=дескрипција), сепак, барем во теоретските поставки на натурализмот покажува нивна подреденост, не по однос на нарацијата во потесна смисла, зашто таков концепт натурализмот не дефинира, туку по однос на ликот (=човекот во литературното дело) и научноста. Инсистирањето за научен однос кон милјето не е управено кон утврдување на функционалноста на описот во контекстот на раскажувањето; на описот ниту тука не му се придава автономен статус: и за натуралистите, тој е потребна, но помошна категорија. Меѓутоа, програмата на натурализмот е една, а литературната практика сосема друга работа.

Во својот грандиозен книжевен опус, Емил Зола речиси секогаш го пренебрегнува детерминизмот што самиот го заговарал. Научноста, “операцијата” и “научното сецирање”, како врховен принцип на неговата творечка постапка, некаде поблаги и попитоми, некаде исклучително сурови, Зола ги спроведувал, или барем се обидува да ги спроведе натуралистички точно. Истражувал, го проверувал секој детаљ, се обидува да види и почувствува сè-за потоа да ја изврши “трансплантацијата” во ткивото на романот. Но, потпирајќи се врз силата на својот творечки темперамент. Затоа, за неговите описи се вели дека се научни, но и лирски, едновременно. Тие ќе го добијат квалификативот “импресионистички пејзажи”: “Богатство од бои. На пример, собната атмосфера има свои тоналитети, неа ја создаваат светлината однадвор, а и зрачењето на самите ликови (...) Бескрајното бруење на големиот Париз. Описите на оваа метропола, како и многу други, зборуваат дека Зола умеел да биде голем лирик”.⁵⁹ Описот во литературата на Емил Зола високо се вреднува: “Свиреп, но и нежен во описите: во неговите дела има доста поетски цртежи достоини на перото на мајсторот, како коњските трки во *Нана*, слепите коњи во *Жерминал*, потоа, оживувањето на машината во *Жерминал* и *Човек-свер*, нивата во *Земја*, погубувањето на Силвер во *Богатството на Ругонови*, прегратките на Катерина и Етјен во *Жерминал*.”⁶⁰ Описот во романот *Тереза Ракен* пак, ги надминува “стручните и лекарските термини” и е “конкретизиран” преку “писателовата фантазија”. Конечно,

⁵⁸ Ibidem, str. 57

⁵⁹ Ibidem, str. 58,59

⁶⁰ Види: М. Пантис, Д. Неделјковиќ, Р. Јосимовиќ, М. Јовановиќ, М. Димиќ, М. Јанаќиевиќ, А. Ѓоловиќ, М. Табаковиќ: *Naturalizam*, во *Епохе И правци у книжевноности*, оп. цит., стр.149

описите на Зола дејствувале мошне “дискретно и умерено”, а од нив ќе бидат восхитени и вкусовите на еден Стефан Маларме и еден Жан Кокто.

Зола ќе биде и многу оспоруван: и во теоријата, и во литературното творештво, а критиките знаеле да достигнат и свирепи размери. Забелешки има и на адреса на описот. Според А. Сеар, постои “(...) претерано изедначување на квантитативните појави (човечките реакции) со квалитативните (реакции на предметите)”⁶¹, што ќе рече дека се омаловажува антропоморфноста и асоцијативноста на описот, кои инаку се негови иманентни, легитимни белези. “Желбата да забележи сè, го принудувала писателот (Е. Зола, з.м.) да ја изнесе секоја подробност, што на целината ѝ давала уште повеќе засиленост и суровост.”⁶² Ваквите случаи во делата на Зола, според Јосимовиќ, добиваат “споредно место”.

Впрочем, Зола го форсирал милјето не за да укаже на неговиот семантички аспект, ниту пак преку него да се афирмира функционалноста на описот. Зашто имено, средината теоретски е само помошно средство, таа е потребна “за да реагира”, неопходна е само како “место за живеење”, а “(...) мојата голема задача е да бидам чист натуралист, чист физиологист”.⁶³ Судбината сакала Зола, несакајќи, а можеби и незнаејќи, или несакајќи да знае, особено по однос на описот да се поведе според популарната Пушкинова луцидност: “Не се надевав дека мојата Татјана ќе се омажи!”

Придонесот на Емил Зола и натурализмот по однос на предметното прашање е таков што, нужното теориско и теоретско внимание не изостанува, а литературата масовно и интензивно го продуцира, за почетокот на XX-от век да го дочека во состојба на воодушевување кон “уметноста на детаљот и дескрипцијата”. Меѓутоа, прашањето за позицијата и функцијата на овој наративен ентитет е далеку од тоа да биде решено. Статусот на описот во наративниот дискурс останува секундарен и запоставлив. А Марк Твен беше рекол: “Треба пет столетија да се појави една Јованка Орлеанка и еден Зола”.⁶⁴

⁶¹ Ibidem, str. 149

⁶² Радослав Јосимовиќ: *Зола шири од натурализма во: Натурализам* оп. цит., стр. 35

⁶³ Ibidem, str. 39

⁶⁴ Ibidem, str. 69

1.6.5. Руски формализам. Владимир Проп. Виктор Шкловски.

1.6.5.1. Владимир Проп, авторот на револуционерната книга *Морфологија на волшебната приказна*⁶⁵ е еден од првите модерни литературолози на XX-от век од редот на руските формалисти, кој врз примерот на руската “скаска” му одредува примат на наративниот дијегетски аспект, дефинирајќи триесет и една функција: “Постојат постојани и променливи величини. Се менуваат имињата (и со нив и атрибутите) на ликовите, но не се менуваат нивните дејства или *функции*. Тоа ни овозможува волшебната приказна да ја проучуваме според *функциите на ликовите* (...) Под функција подразбираме постапка на ликот одредена со оглед на нејзиното значење за текот на дејството (...) Постојаните, непроменливи елементи на волшебните приказни се функциите на ликовите независно од тоа кој и како ги изведува. Тие ги прават основните составни делови на волшебната приказна.”⁶⁶ Функциите на Проп не го имплицираат описот, зашто: “Функциите се основни елементи на волшебните приказни, такви на кои се гради дејството.”⁶⁷ Меѓутоа, Проп истакнува дека: “Паралелно со нив постојат и елементи кои, макар што не го одредуваат развитокот, сепак се *мошне значајни*.”⁶⁸ (курз.Л.К.) Овие вториве, Проп ги нарекува *помошни елементи* за меѓусебно поврзување на функциите. Такви се: “цел систем од известувања”, одолжувањата и мотивациите. Известувањата и одолжувањата Проп ги категоризира во редот врски (=лигаменти) на функциите. Во таа смисла, одолжувањата од типот “детали со атрибутивен карактер (трите глави на змејот)” немаат дескриптивен карактер. Но затоа пак, третиот вид помошни елементи-мотивациите, содржат елементи на опис. Мотивациите претставуваат: “Побуди или намери кои ги наведуваат лицата на оваа или онаа постапка. Мотивациите, *понекогаш* \$ придаваат *особена, јарка боја* на волшебната приказна, но мотивациите сепак, спаѓаат во *најнепостојаните и најпроменливите елементи на волшебната приказна*. Освен тоа, тие се *понејасни и понеодредени* од функциите и врските.”⁶⁹ (курз.Л.К.) Така, функцијата “недостиг” е мотивирана со книжевни постапки кои поседуваат дескриптивни белези:

⁶⁵ Владимир Проп: *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982 год.

⁶⁶ Владимир Проп: *Метод и граѓа*, во, *Morfologija bajke*, op.cit., str. 27,28

⁶⁷ Владимир Проп: *Неки други елементи бајке*, во *Морфологија бајке*, оп. цит., стр.77

⁶⁸ Ibidem, str. 77

⁶⁹ Ibidem, str. 82

“Јунакот (или испраќачот) ја губи својата душевна рамнотежа, одеднаш почнува да копнее по убавицата која еднаш ја здогледал и оттаму се развива целото дејство.” Потоа, примерот со жар-птицата и перото кое таа го оставила: “Тоа перо беше толку прекрасно и светло што да го внесеш во мрачна соба, тоа свети како во собата да се запалени многу свеќи”. Па прекрасниот коњ што царот ќе го види во сон и ќе копнее по него: “На тој коњ секое влакно е чисто сребро, а на челото-сјајна месечина”. Или, воодушевеноста на јунакот од убавината на царската ќерка: “Засјаеја небото и земјата-пролетаа низ воздухот златни кочии со впрегнати шест огромни змејови, а во кочијата седи царската ќерка Елена Премудрата-толку неопишливо убава што да не може да се замисли, ни да се погоди, ни во приказна да се раскаже”.⁷⁰ Описниот аспект на она што Проп го именува како мотивација, според параметрите на нашата експертиза е сведлив или на амбиент, средина и атмосфера, или пак е фрагмент на портрет. Проп е експлицитен кога на мотивациите им одредува второстепен, поточно маргинален статус во структурата на волшебната приказна. Зашто имено, мотивациите *само* ги мотивираат (=оправдуваат) постапките (=функциите) на ликот. Како такви, тие, според Проп можат да имаат декоративен карактер (§ придаваат “јарка боја” на волшебната приказна), *но сепак се “најнепостојани”* и “*најпроменливи*” фактори, дотолку што се “понејасни и понеодредени од функциите и врските”.

Променлив карактер Проп им припишува и на атрибутите на ликовите, кои на своевиден начин ја имплицираат категоријата портрет: “Под атрибути подразбираме севкупност на надворешните особини на ликовите: нивната возраст, пол, положба, надворешност, особености на тој изглед, итн. Тие атрибути § даваат живописност, убавина и привлечност на волшебната приказна.”⁷¹ Според Проп, атрибутите на ликовите имаат придонес за естетскиот ефект (=орнаментален аспект) на волшебната приказна и се помалку значајни од функциите.

Експертизата на Владимир Проп подразбира стожерно место и улога на функциите (=процесуални наративни искази) во градбата на волшебната приказна, па според тоа нуди и стабилизирани модел во нивното проучување. Недостига, иако постои можност од унифициран параметар по однос на пристапот кон мотивациите и атрибутите на ликовите,

⁷⁰ Ibidem, str. 83, 84

⁷¹ Владимир Проп: *О атрибутима ликови и нивном значењу*, во *Морфологија бајке*, оп.цит., стр.95

каде што ги препознаваме описот и портретот, кое нешто би го апсолвирал квалификативот темелност. Сепак, и покрај ваквиот став на Владимир Пропп кон ентитетите опис и портрет, не си дозволуваме да го “осудиме” за виновник по однос на секундарната важност што и тој им ја припишува на овие наративни категории, наспроти приматот на функциите. Зашто имено, неговиот обид е пионерски по однос на анализата на формата на еден вид книжевен текст, па според тоа и непроценливо значаен. Интересот на Пропп е фокусиран кон морфологијата (=градбата) на волшебната приказна, која традиционалната теорија на литературата ја систематизираше во редот *кратки раскажувачки (=епски) форми во проза*. Не дека волшебната приказна не го познава описот (на пример: опис на шумата, на дворецот, на убавината на царската ќерка, итн.), но тој во “тесниот” простор на волшебната приказна “немал доволно време да се развие”. И за волја на вистината, структурата на овој вид книжевна творба е повеќе наративна, отколку дескриптивна.

1.6.5.2. Експеризата на Виктор Борисович Шкловски постојано ги има предвид описот, опишувањето и портретирањето, но речиси секогаш од гледна точка на, од него конституираната и дефинирана постапка-онеобичување, која ќе стане еден од кардиналните концепти во поетиката на рускиот формализам. Родоначалникот на руската книжевна авангарда не најде за потребно да изгради кохерентна теорија дури ни по однос на она што беше во жижата на неговото научно (критичарско и теоретичарско) љубопитство: категоријата *сизе* (= типови и начини на развивање) и постапките мотивација и “остранение”. Отсуството на систематичност е камен на сопнување и по однос на описот, за кој коментари, дури и такви со афористичен призвук се наоѓаат расфрлани низ повеќе негови текстови. А во нив лежат можеби најздравите никулци на идната теорија на описот. Како еден од најортодоксните руски формалисти, Виктор Шкловски имаше капацитет да стане нејзин автор. За жал, тоа не се случи.

Ако фабулата е “материјал” а сизето “начин, техника на обликување” на тој материјал, тогаш описот е несижејна наративна структура, а детаљот, како составен дел на описот претставува: “подробност со несижејна природа, главно такви кои служат да ја

окарактеризираат епохата или ликовите”.⁷² Несижејната природа на описот Шкловски експлицитно ја објаснува: “Описот на среќна заемна љубов не создава новела, а и ако ја создава, тогаш само додека се перцепира на традиционалната заднина на описот на љубов со препреки. За да има новела, потребна е љубов со препреки (...) Обично ‘лажниот крај’ се прави од опис на природата или времето”.⁷³ Начинот на поимење на описот кај Шкловски е таков што тој подразбира “мирување” по однос на динамиката што ја генерираат сижејните елементи, заради што не случајно тој се смета за прародител на структуралистичката дистинкција на динамичен и статичен аспект на раскажувањето. Според Шкловски “(...) иста е и градбата на новелата со ‘итрини’. На пример, човекот после злосторството е обележан така што му отстрижале прамен од косата, тој им отстрижува прамен од косата на сите свои пријатели и така се спасува; тоа исто го наоѓаме и во волшебната приказна за куќата која е означена со креда (*Илјада и една ноќ*, Андерсен). Овде гледаме еден довршен сижеен прстен кој понекогаш се развива со описи, карактеристики, но сам по себе е нешто расплетено”.⁷⁴ Пасивноста која Шкловски му ја припишува на описот подразбира негова помала важност, а по однос на динамичниот процес на развивање на сижето. Знаменитиот руски литературолог, сепак, не допуштил овој наративен ентитет да остане маргинален фактор во организационата структура на текстот, иако продолжил кон него да се однесува површно и ноншалантно. Како лојален формалист, Шкловски, по однос на Стернеовиот роман *Тристрам Шенди* најнапред упатува на “смислениот композиционен неред” и “нагласката на формата”, но и на “заситеноста со описи” во автономната поетика на делото, легитимна како “слика на Пикасо”: “Повторно вообичаената постапка на Стерн: последиците се дадени пред причината. Описот на таа причина зазема простор од 339 до 441 страница. Тој настан е раскажан со помош на рачна симболика”.⁷⁵ Или: “Не можам да одолеам, а да не кажам неколку воопштени зборови за позите кај Стерн. Тој прв го воведува описот на позите во романот. Тој ги дава секогаш мошне чудно, поточно онеобичено (...) Тој начин на прикажување на позите кај Стерн стигнал до Толстој (Ејхенбаум), но во ослабнат облик и

⁷² Виктор Шкловски: *Деталји Рата и мира во Града и стил у Толстојевом роману Рат и мир, Нолит*, Београд, 1984 год., стр. 137

⁷³ Виктор Б. Шкловски: *Развијанје сизеа во Ускрснуће ријеџи*, оп. цит., стр. 53 и 57

⁷⁴ Ibidem, str. 65

⁷⁵ Viktor B. Šklovski: *Стернеов ‘Тристрам Схендс’ и теорија романа во Ускрснуће ријеџи*, оп. цит., стр. 130

со психолошка мотивација”.⁷⁶ Дека Шкловски можел да ја постави теоријата на описот на здрава основа покажува овој негов став: “Уметничките форми се објаснуваат со својата законитост, а не со секојдневната животна мотивација. Кочејќи го дејството на романот не, на пример, со воведување ‘разорувачи’, туку со едноставно прегрупирање на деловите, уметникот ни покажува естетски закони врзани за една или друга постапка на композицијата”.⁷⁷ Природно е и многу логично Шкловски да го има предвид описот како еден од “деловите што се прегрупираат”, за да го образуваат композиционото единство на текстот. Импонира сознанието дека тие “делови што се прегрупираат” се можеби “кочници” на дејството, но не и негови “разорувачи”, меѓутоа, токму заради тоа, заради кочењето, впечатокот за секундарност на описот по однос на дејството-останува. Куриозитетно и речиси авангардно прозвучува едно сосем поинакво размислување на Шкловски по однос на описот, а за неговото место и функција во структурата на наративниот текст: “Некои фрагменти кај Толстој се слабо врзани за фабулата и можат да се земат како примери за фрагменти кои се сужејно мотивирани. По таков начин се појавува салонот на Ана Павловна; во романот тој се појавува пет пати, *сумира сè што претходно се случило* и дава “историско” видување на изминатите настани во светло на пародично деградирање и во традиционално-монденско светло. Тој е *резонер-зборливко* и притоа има и свој двојник, кој и него самиот го деградира. Двојникот е салонот на семејството Берг”.⁷⁸ (курз.Л.К.) Описот (=салонот на Ана Павловна) според Шкловски, може да биде и партиципиент во сижето (тогаш кога е “сужејно мотивиран”), така што излегува на показ неговата асоцијативна моќ, односно сублимирачка функционалност (=семантичко складиште), а по однос на настаните што претходно се случиле. Иако контрадикторен на самиот себеси, Виктор Борисович, веројатно по интуиција упатува на иманентните белези на описот: неговата способност да синтетизира, да го сублимира разложеното низ нарацијата значење.

Интересот на Шкловски кон описот, дескрипцијата (=опишување) и портретирањето е мошне интензивен, особено затоа што, нему омилената постапка онеобичување тој ја аплицира најчесто преку “описни примери”, и најмногу врз Толстоевата литература: “Постапката онеобичување кај Л. Н. Толстој се состои во тоа што

⁷⁶ Ibidem, str. 110

⁷⁷ Ibidem, str. 132, 133

⁷⁸ Виктор Шкловски: *Сиже Рата и мира во Града и стил у Толстојевом роману Рат и мир*, оп. цит., стр. 293

тој не го именува предметот со неговото вистинско име туку го опишува како првпат да го гледа, а настанот како првпат да се случил, така што во описот на предметот тој не употребува називи за неговите делови кои се вообичаени, туку ги нарекува така како што се нарекуваат соодветните делови на други предмети (...) Со методот онеобичување Толстој се служеше постојано (...) Со таквата постапка Толстој ги опишуваше сите борби во *Војна и мир*. Сите тие се дадени, пред сè, како нешто необично (...) Исто така ги опишуваше и салоните и театрите (...) Исто така Толстој ги опиша и градот и судот во *Воскресение*. Така тој го опишува и бракот во *Крајцеровата соната* (...) Тој начин нештата да се видат издвоени од нивниот контекст, довело до тоа, Толстој (...) и во описите да го применува методот онеобичување”.⁷⁹ (курз.Л.К.) Вниманието што кај Шкловски го предизвикале описите, особено во Толстоевиот роман *Војна и мир* е повеќе од очигледно. Уважениот руски формалист, секако не случајно, ги анализира коментарите на: еден Тургенев, кој ја оспорува историската веродостојност на Толстоевите описи и детали, сведувајќи ги на естетски манир; потоа, оној на Мерешковски, според кој описите немаат “историски колорит”, како и оној на Бороздин, кој пак настојува да му докаже на Мерешковски дека описите и деталите во романот *Војна и мир* соодветствуваат на стварноста на рускиот XIX-ти век, во времето на Александар Први и Наполеоновата наезда.⁸⁰ Висок набој на луцидност подразбира размислувањето на Шкловски по однос на таквите “описни коментари”: “Може да се каже дека има доста многу детали, но кај нив (...) интересно е следново. Карактеристиките се главно привидни. Се наоѓаат на местото на карактеристиката и притоа ништо не карактеризираат (...) Тоа не се карактеристики, тоа се-како што утврдил Брик за стиховите-неутрални епитети”.⁸¹ Интелигентно и концизно, Шкловски ја заокружува “полемиката” за Толстоевите описи и детали во *Војна и мир*, сведувајќи ја на ирелевантност нејзината причина: историски веродостојни или не, тие се универзалија на Толстоевиот стил, автентичен квалитет на Толстоевата творечка постапка. И сето тоа ќе беше во ред ако познатиот литературен научник не покажеше малку повеќе од вообичаено интерес за категоријата детаљ (обемно поглавје во вонредно значајната монографија *Материјалот и стилот во Толстоевиот роман Војна и мир*), без притоа да ја

⁷⁹ Види: Viktor B. Šklovski: *Уметност као поступак во Ускнуше ријеши*, оп. цит., стр. 44,45,46,47,48

⁸⁰ Види: Виктор Шкловски: *Деталји рата и мира во Града и стил у Толстојевом роману Рат и мир*, оп. цит., стр. 137, 138 139 140

⁸¹ Ibidem, стр. 141

дефинира неговата припадност кон целината опис. Или: нагласено љубопитство кон коментарите по однос на описот, без тие да се систематизираат или барем да се сведат на квалификација од типот: сите се засновани на импресија, со отсуство на сериозен научен пристап. Речиси ист е односот на Виктор Борисович и кон ентитетите опишување (=дескрипција) и портретирање. Повторно изблик на љубопитство, без сеопфатност и темелност во анализата. И повторно Толстоевски примери. Се цитира преписката на Софија Андреевна Толстој: “Јунаците се облечени и разместени, но сè уште не дишат. Штом ќе почнат да дишат Толстој би престанал да се интересира за нивната облека”.⁸² Се дефинира портретистичкиот манир на Толстој во *Војна и мир* така што како специфичност се наведуваат “споредните јунаци”, за кои немало доволно простор во огромната маса на романот, па затоа се опишани преку акцентирани белези. Додека пак, Андреј Болконски и Наташа Ростова “(...) не се разработени во таква техника”.⁸³ Се анализира начинот на опишување, деталзирање и портретирање, воопшто: “Уметничката постапка во романот сè повеќе и повеќе се стабилизира, па манирот на излагање го заменува детаљот од некогашниот живот, т.е. Толстој можел да создаде уметнички систем кој мошне многу би се разликувал од секојдневниот живот, од обичното прикажување на стварноста, па со самото тоа неговиот систем можел да биде доживеан и како историски. И за тој систем нему веќе не му биле потребни историски податоци. Ова откривање на новото е постигнато преку постапката онеобичување, т.е. исклучување на нештата од обичното забележување, освен тоа, за предметот да се исклучи од обичното забележување, може да се измени неговиот надворешен изглед, а може да се измени и начинот на прикажување”.⁸⁴ Во тој интерес за начинот на реализација на дескриптивната постапка Шкловски оди дотаму што своите размислувања ги доведува во врска со еден обид за транспонација на опис од романот *Војна и мир* во сликарската уметност: “Кога некој уметник би посакал на платно да ја прикаже познатата битка кај Аустерлиц според романот *Војна и мир*, веројатно би се нашол на голема мака кога би сликал врз основа на податоците кои му ги нуди грофот Толстој во својот опис на таа битка. Кога строго би се држел до тој опис уметникот би морал да ја наслика следната слика: тоа, воопшто не потсетува на обично сонце. Второ, чад. Бидејќи во таква битка мора да има чад. Трето,

⁸² Ibidem, str. 142

⁸³ Ibidem, str. 153

⁸⁴ Ibidem, str. 145

двајца војници во трка и еден ранет офицер. Другата војска не се гледа од димот. И, најпосле, четврто, Наполеоновото ‘мало бело раче’, а тој исто така не се гледа од чадот. Ете, тоа би била целата слика според планот на Лав Толстој. (‘Искра’, 1868 г. No 13)”⁸⁵ Повеќе од јасно е дека пренебрегнувањето на исцрпноста во приодот кон дескрипцијата и портретирањето кај Толстој, Шкловски го компензира преку набљудување на овие категории низ призмата-онеобичување, како заеднички именител.

Пренагласениот интерес и љубопитство на големиот руски литературолог, а по однос на описот, следени од прикриена, типична за научникот и човекот радост, го дава следниот резултат:

- а) За описот “нема место” во сижето;
- б) Описот носи/поседува деградирачка и деструктивна функционалност- “кочење” по однос на дејството;
- в) Описот е “развијана” депонија од кондензирано значење;
- г) Описот е најподатен за врз него да се примени постапката онеобичување;
- д) Описот е неопходност, универзален квалитет, насушна потреба на наративниот текст.

Она што кај Шкловски недостига во пристапот кон описот, а што, ќе си дозволиме да забележиме, претставува круцијален недостиг генерално во неговата експертиза е-отсуството на систематичност и кохерентност. Но, Шкловски не би бил Шкловски ако низ својот обемен и повеќеслоен научен интерес не оставеше речиси во секој пласт зрно провокација, за другите да го осеменуваат, доразвиваат и одгледуваат.

Придонесот на Виктор Борисович Шкловски по однос на иднината на литературните проучувања се сведува на респективен арсенал од: огромна доза авангардност и храброст, зашто аргументирано предочи дека: “Крвта во уметноста не е крвава!”; висок процент вештина во научниот пристап кон книжевното дело-како тоа е направено; и-раскошна литерарна оставнина-како залог за здрави и цврсти темели на современата литературна наука. Нека му е простено што теоријата на описот ја остави да стои на стаклени нозе.

⁸⁵ Ibidem, str. 152

1.6.6. Михаил Бахтин или: за историјата на описот

Специјалистичките анализи што Михаил Михайлович Бахтин ги извршил врз романот ги етикетирале како куриозитет по однос на предметното прашање, особено затоа што истакнатиот руски книжевен критичар и теоретичар нуди своевидна хронологија, но и еволуција на описот. Иако неговиот интерес во студијата *За романот*⁸⁶ е превосходно насочен кон формално-содржинската категорија хронотоп (=времепростор), а во неа особено кон темпоралната составка, тој не заборава да ја подвлече нужната, органска поврзаност на времето и просторот во осмислена целина. Бахтин е приврзаник на теоријата за второстепениот статус на описот (=топичка инстанца во неговата експертиза). Неговата објективна научна платформа става на показ издржана хронолошка ситуација: хронотопот (и во негови рамки категоријата простор, т.е. опис) во романот-од антиката заклучно со европскиот реалистичен XIX-ти век.

1.6.6.1. Описот во *грчкиот авантуристички роман на искушение* е изолиран од дејството и постои сам по себе. Тој е нефункционален раритет: “Светот на грчките романи е апстрактно туѓ свет (...) Но, во тој апстрактно туѓ свет многу предмети и појави (...) се опишуваат многу детаљно. Како тоа се усогласува со неговата апстрактност? Така што сето она што се опишува во грчките романи опишано е како изолирано, едно-единствено”.⁸⁷ Просторот во овој роман е само место за движење, место по кое се поминува, за негде да се стигне. Врската на таквиот простор (=опис) со времето (=дејство) е лабава, таа “(...) не е органска, туку има чист технички (и механички) карактер. За авантурата да може да се развие неопходен е простор, многу простор”.⁸⁸ Сепак, овде просторот *мора* да постои, а постои само на места, во оној “вонвременски јаз” меѓу двете терминални точки (=љубов и брак), само како информација за “туѓиот, апстрактен свет”, низ кој се реализира низата авантури. Тој постои само за да има *на што* да помине авантуристичкото време: “Авантуристичките настани на грчкиот роман немаат никакви битни врски со особеностите на одделните земји кои фигурираат во романот, со нивното

⁸⁶ Михаил Бахтин: *О роману, Нолит*, Београд, 1989 год.

⁸⁷ Михаил Бахтин: *Грчки роман во О роману*, оп. цит., стр. 213

⁸⁸ Ibidem, str. 210

општествено-политичко уредување, културата, историјата (...) Карактерот на тој простор не влегува во настанот како негов составен дел, просторот влегува во авантурата само како негова гола апстрактна екстензивност”.⁸⁹ Ембрионалната фаза во развојот на описот подразбира негова инсигнификантност по однос на дејството, потчинетост на авантурата, која само просторно ја определува. Или: во *хронотопот* на грчкиот авантуристички роман на искушение, просторот сам по себе не значи ништо. Тој постои заради времето!

1.6.6.2. *Грчкиот авантуристички роман од секојдневниот живот* го негува описот како потенцијал од кој ќе се “изроди” општествената заднина, легитимна составка на описот во подоцнежните епохи од развојот на романот: “Секојдневниот свет е *статичен*, во него нема настанување (...) Но, во него се открива *општествената разноликост*. Во таа разноликост сè уште не излегле на виделина општествените *противречности*, но таа е веќе од нив обременета”.⁹⁰ Описот во овој тип грчки роман е во понапредната етапа од својот развој: тој е само што непламнато жариште на значење. Односот кон настанот не е веќе само технички: тој се осмислува преку метаморфозите на јунакот низ времето, во познат, роднокраен простор. По таков начин, описот станува функционален и по однос на ликот: “Карактеристично е спојувањето на човечкиот животен пат (...) со неговиот вистински просторен пат, т.е. патувањата (...) Самиот пат поминува низ роднокрајната, позната земја, во која нема ништо егзотично и туѓо”.⁹¹ Прогресивниот елемент што авантуристичкиот роман од секојдневниот живот го носи со себе, а по однос на описот подразбира само извесно зацврстување на врската со дејството, не и дефинирање на нивните зафатнински пропорции; потоа, своевидна стабилизација на двонасочната релација опис-лик и можност, тој, описот, да се вообличи во своевиден семантички центар.

1.6.6.3. *Античката биографија и автобиографија*, според Бахтин се далеку понапредни по однос на своите жанровски претходници, затоа што тука, колективистичката идеологија се преобразува во индивидуалистичка, така што “(...) целата низа на категоријата самосвест и обликување на биографскиот живот-успех, среќа, заслуга-почнува да го губи своето

⁸⁹ Ibidem, str. 211

⁹⁰ Михаил Бахтин: *Античка биографија и автобиографија*, оп. цит., стр. 244

⁹¹ Михаил Бахтин: *Апулеј и Петроније*, оп. цит., стр. 234

јавно-државничко значење и преоѓа во приватно-камерен свет ”.⁹² Меѓутоа, таквата состојба значела стагнација, дури и декадентност по однос на описот, и покрај неговата обилна продукција, особено во римската автобиографија. Во неа, описот се сведува само на декор, на естетски фактор, што ја “пополнува” сижејната низа живот. Еволуцијата на описот влегува во дегенеративна фаза-описот станува тотално безначаен и нефункционален, зашто имено: “Тие животни пасажи можат да бидат само поединечно заокружени и затворени во книжевни пејзажи”.⁹³

1.6.6.4. Чудесното е ДНК на *витешкиот роман*! Генералниот квалификатив на витешкиот романсиерски хронотоп е-чудесното. Затоа и описите овде се чудесни: “Секој предмет во него-оружје, облека, извор, мост и сл.-има некои чудесни својства или е едноставно маѓепсан. Во тој свет има многу симболика, но не со грубо-загадочен карактер, туку блиска на онаа во источните волшебни приказни ”.⁹⁴ “Површната” семантика што ја генерира описот во витешкиот роман не е управена кон настаните, како нивен сублиматор, туку подразбира негова функционалност по однос на ликот: “Јунакот и тој чудесен свет во кој тој дејствува се направени од ист материјал, меѓу нив *нема разидувања*. Навистина, тој свет не е националната татковина, тој е насекаде подеднакво туѓ (без нагласка на туѓинското) (...) Јунакот во тој свет е ‘како дома’ (но не во татковината), тој е чудесен токму како и светот”.⁹⁵ (курз.Л.К.) Описот во овој роман не само што не е функционален по однос на дејството, туку е целосно зависен од него, зашто и врската на просторот и времето во витешкиот хронотоп е “технизирана”. “Во витешкиот роман се појавува субјективна игра со времето”, која, нарушувајќи ја законитоста на принципот каузалност во сижејната низа нужно ќе повлијае врз дескриптивниот поредок, така што, се случува “(...) емоционално-субјективно и донекаде симболичко деформирање на просторот”.⁹⁶

Со витешкиот роман и преку него, развојот на описот стигнува до таму што, се “воскреснуваат” белезите на античкиот авантуристички роман преку лабилниот однос со дејството (=дегенеративна карактеристика) и функционалноста по однос на ликот

⁹²Михаил Бахтин: *Античка биографија и аутобиографија*, ор. цит., стр. 260

⁹³ Ibidem, str. 260

⁹⁴ Михаил Бахтин: *Витешки роман*, оп. цит., стр. 272

⁹⁵ Ibidem, str. 272

⁹⁶ Ibidem, str. 273

(=прогресивна карактеристика). “Површната” семантика е најсилната придобивка на описот во витешкиот роман по однос на оној од “изминатите” периоди.

1.6.6.5. Во романот на Рабле *Гаргантјуа и Пантагруел* како модел на *ренесансниот роман*,^{*} времето и просторот, настаните и описите, функционираат во совршена хармонија. Речиси апсолутната согласност на овие ентитети е постигната преку фокусирање на настаните и опишувањата во телото на ликот. Тоа пак е и предмет на опис, и место на настан и лик-дејствувач: “Во опишувањето на човечкото тело од гротескно-фантастичко гледиште, во телесната низа се вовлекува мноштво од најразновидни предмети и појави. Овде тие се вовлекуваат во атмосферата на телото и телесниот живот, стапуваат во ново и неочекувано соседство со органите на телото и процесите, се приземјуваат и се материјализираат во таа телесна низа”.⁹⁷ Ренесансниот роман го признава легитимитетот на описот, но изгледа само од позиција на дејството. По таков начин описот заработува секундарен статус по однос на низата сижејни соседности, нешто кое, наспроти дотогашниот негов развој значи новина. Имено, и таквото второстепено етаблирање на описот во поредокот на ренесансната романескна структура значи Гуливеровски чекор напред, бидејќи се здобива со сублиматорска функционалност по однос на настаните: “Анатомските описи не се статички-тие се вовлечени во живата динамика на акцијата-битките, тепачките и сл”.⁹⁸ Цврстата интегрираност на описите во сижејната низа претставува предуслов описот да мобилизира семантички квалитет: “Сликата на сушата е дадена во библиски стил и полна е со антички и библиски реминисценции. Тој *висок план*^{*} се прекинува со филозофската низа во која се дава гротескно објаснување зошто морската вода е солена”.⁹⁹ (курз.Л.К.)

Закономерноста која описот ја стекнува преку романот на Рабле е последица и на мегаломанството на извонредниот француски писател: “Описот на светот откриен во устата на Пантагруел зафаќа околу две страници”.¹⁰⁰ Раблеовскиот опис го прави

^{*} Бахтин зборува исклучиво за Раблеовски хронотоп. Си дозволуваме да го употребиме терминот *ренесансен роман*, со цел-запазување на хронолошкиот континуитет во процесот на изолирање на историјата на описот од анализата на хронотопот во романот.

⁹⁷ Михаил Бахтин: *Раблеовски хронотоп*, оп. цит., стр. 293

⁹⁸ Ibidem, str. 293

^{*} *Високиот план* на Бахтин е еквивалент на категоријата *чист опис* во нашата експертиза.

⁹⁹ Ibidem, str. 295

¹⁰⁰ Ibidem, str. 294

очигледен детаљот, како негов составен дел; овој опис ја познава и постапката-набројување, како специфичност во неговото образување: “Низата јадење и пиење (како и телесната низа) кај Рабле е полна со детали и е хиперболизирана. Во секој случај се даваат исцрпни набројувања на најразновидни мезиња и јадења и точно се наведуваат преувеличените количини”.¹⁰¹ И најпосле, она што по однос на предметното прашање претставува ексклузивитет кај Рабле се своевидните *дескриптивни јадра*, кои Бахтин ги нарекува “митови за место”, а кои ја заокружуваат “судбината” на описот во ренесансата, преку еден од нејзините најрепрезентативни примероци: “Митот за место ја објаснува генезата на географскиот простор. Секој крај мора да биде објаснет, почнувајќи од неговиот назив, па сè до особеностите на неговиот релјеф, земјиштето, растенијата и др., од настаните кои тука му се случиле на човекот и кои го одредиле името и обликот на тоа место. *Местото е трага на настаните кои го обликувале*”.¹⁰² (курз.Л.К.) “Ренесансната” судбина на описот е доволно ренесансна, но сè уште недоволно моќна да се избори со приматот на дејството.

1.6.6.6. Во *идиличниот роман* описот има маркантна вредност: тој е дури приоритетен по однос на сижејната низа. Таквата репутација е условена од конституираната во идилата категорија-единство на местото, според која постои “(...) вековна поврзаност на животот на поколенијата за едно место, од кое тој живот со своите настани не е одвоен”.¹⁰³ Во идилата е забележителен и “(...) посебен однос на времето спрема просторот: органската поврзаност, сраснатоста на животот и неговите настани со местото-со родната земја (...) Идилчниот живот и неговите настани се неразделни од тоа конкретно просторно катче”,¹⁰⁴ што ќе рече дека во овој романсиерски жанр веќе созреваат условите за подеднаков третман на двата кардинални концепта на раскажувачкиот дискурс-наративниот и дескриптивниот. И не само тоа: во идилчниот хронотоп се случува доминација на топосот по однос на темпоралната категорија, што, барем според Бахтин е последица на малиот број елементи кои стапуваат во сижејно соседство: “љубов, раѓање, смрт, брак, јадење и пиење, возрасти”.¹⁰⁵ Најпосле, идилата отвора можност описот да ја

¹⁰¹ Ibidem, str. 301

¹⁰² Ibidem, str. 311

¹⁰³ Михаил Бахтин: *Идилчни роман*, оп. цит., стр. 353

¹⁰⁴ Ibidem, str. 353

¹⁰⁵ Ibidem, str. 353

легитимира својата значенска функција. За разлика од витешкиот, овде, во идиличниот роман семантичкото складиште на описот се проширува (процесот е веќе почнат преку ренесансниот, поточно романот на Рабле), најмногу на сметка на “цврстата, органска врска” со сижејната низа, но и заради особено силниот “(...) спој на човечкиот живот со животот на природата, единството на нивниот ритам, заедничкиот јазик за природните појави и настани во човечкиот живот. Се разбира, тој заеднички јазик во идилата станал наполно метафоричен и само во мал дел останал реален”.¹⁰⁶

Процесот на распаѓање на идилата почнува од *семејниот*, за преку *романот на генерации* да се заокружи во реалистичниот роман. Описот нема да остане имун на тој процес. Во семејниот роман продолжува да егзистира единството на времето и просторот по таков начин што последниов “се стеснува”, ограничувајќи се на: “семејно-наследената куќа, неподвижниот дел од капиталистичката своина”,¹⁰⁷ за во романот на генерации предметот на предметот на опис (=објектот на опис) да биде заменет со “големиот и апстрактен свет во кој луѓето се раздвоени, себично затворени и користољубиво практични”.¹⁰⁸ Последниов е порта кон реалистичниот роман, односно опис.

Идиличниот роман претставува плодна почва за интензивна фреквентност на описот. Еволутивната амплитуда на развитокот тука можеби постигнува кулминациона точка, меѓутоа, смртта на идилата која го раѓа реалистичниот роман во ерата на капитализмот, придонесла описот, во новата наративна форма да добие нов и, секако, повисок квалитет.

1.6.6.7. Хронолошкиот преглед на развојот на описот Бахтин го завршува со *романот на реализмот*, каде што најчесто, објект на опис е просторот на “гостинската соба-салон”. Тој опис е “(...) место на пресек на просторните и временските низи” кои токму тука “добиваат полно значење”. Поточно: “Местото на вкрстување на временската и просторната низа е и место на *згуснување на трагите од текот на времето во просторот*”.¹⁰⁹ (курз.Л.К.) Реалистичниот опис носи тежок значенски товар: тоа Бахтин ќе го потврди, зашто кореспондира со неговиот концепт за сублиматорската функција на просторот во хронотопот. Но, “згуснатото време” со кое располага описот во реалистичниот роман е “(...) густо лепливо време кое постои во просторот. Затоа тоа не

¹⁰⁶ Ibidem, str. 354

¹⁰⁷ Ibidem, str. 359

¹⁰⁸ Ibidem, str. 361

¹⁰⁹ Михаил Бахтин: *Завршне напомени*, оп. цит., стр. 376, 377

може да биде основно време. Романсиерите го користат како споредно време”.¹¹⁰ Таквото “згуснато време” во описот, Бахтин, останувајќи си доследен себеси, сепак (и за жал) го прогласува за помалку важно од “основното време” на наративната низа.

1.6.6.8. Епопејата, која е оставена надвор од еволутивната магистрала на описот, а § припаѓа на романескната преднатална фаза, според Бахтин, речиси воопшто не го познава описот: “Нема пејзажи, нема неподвижна мртва заднина; сè дејствува во единствениот живот на целината. Најпосле, метафорите, споредбите и воопшто сите тропи во Хомеровиот стил сè уште не го изгубиле своето директно значење, сè уште не служат за постигнување сублимација. Така сликата доближена заради споредба, има иста вредност како и другиот член на споредбата, има полнокрвно значење и стварност; затоа споредбата станува речиси *вметната епизода, отстапување*”.¹¹¹ (курз.Л.К.) “Вметнатите епизоди” кои значат “отстапување” по однос на линеарната наратија во Хомеровите епопеи не се ништо друго освен описи или, во најмала рака, ентитети со висок дескриптивен набој.* Нив Бахтин ги доживува неприродно по однос на развојот на дејството, тие се слепо црево во организмот на епопејата, а само малку погоре зборуваа за совршениот “единствен живот на целината”. Хармонијата на целината нема да може да се конституира ако некој од нејзините партиципенти е девијантен или деструктивен.

1.6.6.9. Ексклузивноста на експертизата на Бахтин по однос на содржаната во неа историја и еволуција на описот е расчленлива на:

-Експлицитната позиција на литературологот за примат на времето (=дејството) по однос на идниот живот на сижето и сужејните соседности и ролјата-помошник што просторот (=описот) ја има во тој процес;

-Бахтин анализира хронотоп како органско единство од две составки, што е од извонредно големо значење за развојот на сижето. Потенцираното “позначајно” од просторот време-упатува, имплицитно, веројатно и без авторот да имал таква намера на-влијанието што просторот (=описот) го има врз сижето.

¹¹⁰ Ibidem, str. 377,378

¹¹¹ Михаил Бахтин: *Фолклорне основи Раблеовског хронотопа*, оп. цит., стр., 344

* Сличен став искажува Ерих Ауербах, за кого “вметнатите епизоди” на Бахтин претставуваат “одолжување”, скршнување од основната сужејна низа, но не се непотребни. Види: Ерих Ауербах: *Одисејев оžilјак во Мимесис*, оп. цит., стр. 7-29

Обидот за изолација на топосот од романескниот хронотоп со тенденција за претставување на описот низ хронолошка вертикала го наметнува впечатокот за: недоволно научничка енергија просторот, т.е. описот да се изедначи по статус со времето, т.е. дејството. Анализата на Бахтин има многу такви места.

1.6.7. Структурализам. Ролан Барт. Жерар Женет.

1.6.7.1. Структуралниот критериум на литературниот аналитичар Ролан Барт допушта висока еманципација на описот преку настапувањето од позиција на еднаквост на сите ентитети во наративниот дискурс. Според Барт: “Во поредокот на дискурсот тоа што е набележано по дефиниција е набележливо (...) Или сè има значење, или ништо нема значење”, зашто: “Уметноста (...) е чист систем, никогаш нема загубена единица”.¹¹² Тоа би значело дека тој а priori го легитимира описот како полнокрвна наративна единица, особено преку диференцијацијата на трите рамништа на раскажувањето (рамниште на функции, на дејства и на наратива), каде што: “Една функција има смисла доколку зазема место во општото дејство на некој акт, а пак самото дејство го прима своето последно значење со фактот што е раскажано, проверено на дискурс кој има сопствен код”.¹¹³ Но, не е сè толку едноставно во експертизата на уважениот приврзаник на француската структуралистичка школа, кој за својата анализа на раскажувањето, функционалната покривка ќе ја побара во хомологијата меѓу реченицата и дискурсот. Кога Барт вели дека сè е значајно, тој подвлекува: “Сè до различни степени има значење во раскажувањето”, затоа што “(...) функционалноста на наративната единица е повеќе или помалку непосредна (значи појавна), согласно со рамништето на кое се појавува”.¹¹⁴ (курз.Л.К.) За среќа, дискриминаторскиот пристап по однос на наративните единици се случува само на рамништето на функциите, каде што Барт дефинира две големи класи: *функции* (и внатре во нив *кардинални гнезда* и *катализатори*-како дистрибутивни единици) и *индиции* (поточно: *индиции во потесна смисла* и *известители-информанти*-како интегративни единици). Премногу е експлоатиран во науката нацртот на францускиот литературолог за: кардиналните јадра како *арматура на раскажувањето*, “неопходни и доволни истовремено” и катализите, индициите во потесна смисла и информантите како *експанзии*, такви кои го пополнуваат просторот во кардиналната пружина, а што не е зафатен од јадрата. Ставот на Барт кореспондира со веќе доволно афирмираниот статус на описот

¹¹² Ролан Барт: *Увод во структуралната анализа на раскажувањето*, во *Теорија на прозата*, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, *Детска радост*, Скопје, 1996 год., стр. 140

¹¹³ Ibidem, стр. 138

¹¹⁴ Ibidem, стр. 140

како наративен ентитет обременет од секундарна амблематика по однос на кардиналните гнезда. Од функционалните поткласи единици што ги предлага Барт, описот е најодомаќинет во индициите во потесна смисла (се работи за таканаречениот *чист* опис во нашата експертиза), иако мошне удобно може да се смести и во поткласата известители (само преку категоријата *непотребен/излишен детаљ*, како интегрална составка на описот) и во катализите (преку типизираниите во нашата експертиза: опис-*супстантивизиран предикат* и *наративизиран опис*).*

* Класата интегративни единици-индициите и особено индициите во *потесна смисла*, допуштаат, според нивната природа, во нив да биде нотирани описот: “Единиците се враќаат (...) кон еден, повеќе или помалку дифузен концепт-сепак неопходен за значењето на приказната: карактерни единици што ги имаат предвид ликовите, известувањата во врска со нивниот идентитет, ознаки за ‘атмосферата’, итн”. Овие функции се аналогни на категоријата *чист* опис во нашата типологија на описот. Така: “Индициите се навистина семантички единици, затоа што, спротивно на ‘функциите’ во потесна смисла тие се упатуваат кон некое означувано, не кон некоја ‘операција’; санкцијата на Индициите е ‘повисока’, дури виртуелна понекогаш, надвор од експлицитната синтагма (‘карактерот’ на даден лик може никогаш да не се именува, па сепак да биде непрестајно индексиран); тоа е парадигматско санкционирање”. *Чистиот* опис е трезор на имплицитно означено; неговата иманентна полисемичност по дефиниција е управена кон ликот (=рамниште на дејства, според Барт) и кон макроструктурата на текстот (=рамништето на нарацијата, односно системот на нарацијата во терминологијата на Барт). Парадигматските односи на кои *чистиот* опис (=индиција) им се “покорува” се предуслов за прогресивна интеграција во надредените рамништа, односно системот на раскажувањето, каде што неговата верификација (дури и за Барт) е неприкосновена: “За да се разбере за што служи некое индициско бележење, треба да се помине на надредено рамниште (дејности на ликовите или пак рамниште на нарацијата) затоа што таму се заврзува единицата”. Како интегративни наративни единици, *известителите-информанти* мобилизираат дескриптивни белези само доколку се идентификуваат со категоријата *непотребен (излишен, непотребен) детаљ*, легитимен составен дел на описот: “Известителот (...) служи за тоа да се автентификува стварноста на референтот, да се усидри функцијата на стварноста: се работи за реалистички оператор и во тоа својство тој има неоспорна функционалност не на рамниште на приказната, туку на рамниште на дискурсот”. По таков начин информантот (=непотребниот детаљ) симулира стварност, предизвикува референцијална илузија, “стварносен ефект”.

Поткласата единици со дистрибутивен карактер *катализите* претставуваат, според Барт “помошни (подредени) бележења”, распоредени меѓу две кардинални функции при што тие “не ја модификуваат нивната алтернативна природа”. Катализите (...) остануваат функционални во онаа степен во која влегуваат во сооднос со гнездо, но нивната функционалност е стишана, унилатерална, паразитска: така е затоа што тука станува збор за една чисто хронолошка функционалност (се опишува тоа што дели два момента на приказната”. Катализата, според параметрите на нашата типологија на описот се согласува со таканаречениот опис-*супстантивизиран предикат* (=кондензирано дејство) и *наративизираниот* опис. Првиот подразбира опис на настан (=член-“гостин” на описот) и има тенденција на воопштување во нарација. Неговата функционалност е двонасочна: кон конкретен *чист* опис и кон даден лик. Она што катализата ја поврзува со описот-*супстантивизиран предикат* е функционалноста по однос на ликот, затоа што и наративните единици на Барт се осмислуваат тогаш и само тогаш кога се интегрираат на надредено рамниште-во случајов рамништето на дејствата на ликовите. Слабиот степен на наративизираност на *наративизираниот* опис, чиј суштински белег е: вовед во нова наративна секвенца и назначување околности во кои се одвива некој процес е сроден со природата на катализата заради нејзината забавнета, паразитска функционалност по однос на кардиналното јадро, односно на *наративизираниот* по однос на *чистиот* опис. *Наративизираниот* опис во нашата анализа покажа такво однесување кое секогаш гравитира кон конкретен *чист* опис. Впрочем, она што во моделот на Барт значи кардиналното гнездо, тоа во нашиот дескриптивен нацрт е *чистиот опис*. (Види поглавје *Демонстрација* од оваа студија, стр.162, 163). Таквата функционалност и според Барт стапува на сила не на рамниште на функциите, туку на

На рамниште на функциите описот значи експанзија, тој тука е помалку значаен од кардиналните јадра. Поточно, логиката на Барт по однос на организационата структура на раскажувањето е таква што приоритетноста на кардиналните јадра е испакната само на ниво на функции и функционална синтакса (=процес на осојузување на група кардинални функции во наративна секвенца, според принципот солидарност). На надредените рамништа-актанцијалното и рамништето на нарацијата состојбата е таква што, единиците се комбинираат (се мешаат, се солидаризираат) по пат на прогресивна интеграција како природа на врските, така што заземаат место еднакво по важност во дејството на ликот, односно нарацијата (=текстот во целост). По однос на предметното прашање од особено значење е улогата на, според Барт највисокото рамниште во “параметриските односи” на раскажувањето-рамништето на нарацијата. Тоа е она (Жерар Женет го нарече “нарација во широка смисла”) што ја антиципира функционалноста на наративните единици од подредените рамништа, така што нивниот семантички придонес е рамноправен по однос на збирната семантика на актот на изразувањето (=дискурсот). Во системот на раскажувањето, описот, преку Барт го добива она што генетски му припаѓа: ист статус и подеднаква важност како и кардиналните јадра, како и дејствата на ликот. Во тој систем нема антагонизам меѓу неговите партиципенти, соодносот на силите е изедначен. Тука владее интегративна хармонија. Формата на раскажувањето (според Барт претставена преку процесите дисторзија и експанзија) ги “владее” сите функционални единици: една индиција (читај опис!) може да се “распрсне” (=дисторзија) за потоа да се интегрира во даден, потребен за раскажувањето момент; принципиелно, и едно кардинално гнездо може да се квалификува како експанзивно во миговите на “анксиозно” исчекување да се појави неговиот последичен парник од логичкото каузално двојство. Осмислувањето пак, како што вели Барт, се постигнува преку процесот на интеграција, затоа што: “Сложеноста на едно раскажување може да се спореди со сложеноста на органограма, способна да ги интегрира враќањата назад и скоковите напред”.¹¹⁵ Очигледно Барт, во тој сложен процес на интеграција “не се сеќава” на индициите (=описот), сега веќе во подреденото рамниште на функциите, чија функција е токму интегративна: компетенција на индициите во

“повисоките”рамништа: актанцијалното и рамништето на нарацијата. Види: Ролан Барт: *Ввод во структуралната анализа на раскажувањето*, во *Теорија на прозата*, op. cit., стр. 142-147

¹¹⁵ Ibidem, стр. 174

нивната дифузност и експанзивност е да го имплицираат “високото” значење, за разлика од кардиналните јадра кои го каналзираат, го “влечат” раскажувањето (“во потесна смисла” според вокабуларот на Жерар Женет). Сепак, нема кај Барт категорично омаловажување на единиците од интегративна природа (=експанзиите, описот). Нема ниту пренагласена тенденциозност по однос на истакнувањето на кардиналните јадра како арматура на нарацијата, зашто тој понудува доволно материјал за нејзино заситување (пополнување и изградување) на ниво на заокружено раскажување.

Не може и не смее да му се пркоси на еден Ролан Барт по однос на устројството на сегментите на наративниот дискурс-пред сè заради неговата ненаметливост во понудената анализа на раскажувањето; особено заради прецизности и конкретности во дефинирањето на наративните единици и односите во кои тие стапуваат; и најмногу заради умешноста и тактичноста, пропорциите на ентитетите во нарацијата да ги сведе на-еднаквозначност! Иако, по сè изгледа токму тој, Ролан Барт, им го расчисти патот на следбениците-структуралисти: многу посамоуверено да го маргинализираат описот.

1.6.7.2. Интересот на уважениот француски претставник на структуралистичката критика Жерар Женет по однос на описот, односно опишувањето се однесува на:

- Дефиниција на опис /опишување;
- Природата на описот;
- Функции на описот;
- Сличности, односно разлики меѓу описот/опишувањето и раскажувањето, и
- “Тиранскиот” однос на раскажувањето кон описот, односно “колонијалниот” на описот кон раскажувањето.

Билансот е: експлицитен став за секундарниот статус на описот во нарацијата. “Претставувањето предмети и лица”¹¹⁶ е опис, односно опишување. Оваа елементарна дефиниција по однос на предметното прашање светски познатиот теоретичар на книжевните форми ја сопоставува на раскажувањето (=во потесна смисла) во рамките на *diegesis*-от (=нарацијата во широка смисла). Овие две категории пак, се заемно поврзани и во *diegesis*-от се присутни во “многу променливи пропорции”.¹¹⁷ Инсистирањето на Женет

¹¹⁶ Жерар Женет: *Граници приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит., стр. 92

¹¹⁷ *Ibidem*, str. 92

за диференцирање на “границата” меѓу опишувањето и чистата наратија води кон укажување на “специфичната тежина ” на описот, затоа што: “ Опишувањето е понужно од раскажувањето, бидејќи *полесно е да се опишува без раскажување*, отколку да се раскажува без опишување (можеби затоа што предметите можат да постојат без движење, но не и движењето без предмети ”, од една страна, и од друга, кон минимизирање на неговата улога во наративниот дискурс, бидејќи: “*Опишувањето како начин на книжевно претставување не се разликува доволно јасно од раскажувањето (...) за да мора да се урне наративно-дескриптивното единство (со наративна доминанта) кое Платон и Аристотел го нарекоа раскажување*”.¹¹⁸ (курз.Л.К.) Контрадикторниот и речиси површен однос кон описот/опишувањето е очевиден. Тоа е разбирливо ако се знае дека фокусот на љубопитството на Жерар Женет во извонредно значајната статија *Граници на раскажувањето* е токму тоа-границите на раскажувањето, а не исцрпност по однос на проблематиката на описот (макар што се истакнува потребата од проучување на развојот на овој литературен ентитет во книжевната теорија и практика, особено по XIX-ти век, кога интензивно се продуцира во романескниот наративен жанр).

Природата на описот е таква што тој настапува на наративната сцена со “неавтономност” во своите цели и “неоригиналност” во своите средства. Описот е дотолку инфантилен што тој се перцепира безмалку како “мало дете” кое мора да се “држи за рака” за својот “родител” (=раскажувањето во поширока смисла): “Ако опишувањето означува граница на раскажувањето, во прашање е внатрешна граница, па и таа не е доволно јасна: со поимот раскажување, може значи, без никаква штета да се опфатат сите видови книжевно претставување, а опишувањето да се смета не за еден од неговите начини (што би претставувало специфичност на говорот), туку многу поскромно, како еден од неговите аспекти-па бил тој во извесна смисла и најпривлечен”.¹¹⁹

И функциите на описот се такви, диететски. Едната е *декоративна* (=орнаментална) и своите корени, според Женет ги наоѓа во традиционалната реторика, меѓу беседничките украси: “Обемното и детаљно опишување овде се сфаќа како пауза и здивнување во раскажувањето, со чисто естетска цел, слична на онаа што ја има

¹¹⁸ Ibidem, str. 93 и 96

¹¹⁹ Ibidem, str. 96

скулптурата во класичното здание".¹²⁰ (курз.Л.К.) Другата има *експликативна и симболичка природа*, зашто: "Физичките портрети, описите на облеката и мебелот се стремат кај Балзак и неговите реалистички следбеници *да ја откријат и истовремено да ја оправдаат психологијата на ликовите, чиј знак, причина и последица се*".¹²¹ (курз.Л.К.) За Женет описот воопшто нема самостојна функционалност: тој егзистира сам по себе, предизвикувајќи пауза во раскажувањето, или пак е во функција на ликот. По таков начин, низ развојот на наративните облици, украсното опишување било заменето со значенско, нешто кое "(...) настојувало кон тоа да се засили доминацијата на наративното".¹²² Симптоматичен е впечатокот што се наметнува, како еден Жерар Женет кој, употребувајќи терминологија од типот "експликативна" и "симболичка" функционалност, не ја поврзува со полисемичката улога што описот ја има во наративниот текст, туку ја детерминира единствено по однос на ликот.

Иако третманот на описот се движи во насока кон уточнување на неговиот секундарен статус во глобалното раскажување, сепак овој книжевен аналитичар допушта измерување на силите на двете составки-раскажувањето и опишувањето во поредокот на наративниот дискурс. Отсуството на темпоралниот маркант иманентен на чистото раскажување, дескрипцијата го компензира со способноста за симултаност во прикажувањето на предметите и процесите во книжевниот простор. По таков начин, разликите се неутрализираат и стануваат, ни помалку ни повеќе туку сличности во рамките на јазичната апстрактност. Тоа, имплицитно му обезбедува на описот еманципација по однос на раскажувањето, што Женет меѓутоа нема да ја фаворизира: "Од становиште на начинот на претставувањето, да се раскаже еден настан и да се опише еден предмет, тоа се две исти операции кои се користат со исти јазични средства".¹²³

Наоѓајќи се блиску до можноста на описот да му го најде вистинското место во раскажувањето, Жерар Женет останува категоричен во ставот дека тој има единствено диететска функционалност и непореклива наративна цел. Позицијата на описот по однос на чистото раскажување е колонијална (=потчинета): "Опишувањето може да се замисли независно од раскажувањето, но тоа всушност, речиси *никогаш не се сретнува во*

¹²⁰ Ibidem, str. 94

¹²¹ Ibidem, str. 94

¹²² Ibidem, str. 94

¹²³ Ibidem, str. 95

слободна состојба (...) Опишувањето е едноставно *ancilla narrationis*, секогаш потребен слуга, но секогаш подреден, никогаш слободен”.¹²⁴ (курз.Л.К.) Раскажувањето е господар во наративниот текст и, според Женет “(...) тешко може да се замисли дело надвор од дидактичката област (...) во кое расказот би бил подреден на описот ”, затоа што описот е “(...) како по правило, *прост додаток на раскажувањето*”.¹²⁵ (курз.Л.К.)

Експертизата на овој книжевен специјалист дава сигнали за разврската на јазолот за статусот на описот во друг, поинаков правец. Во еден момент Женет дури вели: “Сосема е можно да се замислат чисто дескриптивни текстови чија цел е да ги претстават предметите исклучиво во нивното просторно постоење, надвор од настаните, па дури и надвор од временската димензија. Дури, полесно е да се замисли чист опис на некој наративен елемент, отколку обратно, бидејќи и највоопштеното назначување на елементите и околностите на некој процес, може да се прифати како зачеток на опис ”.¹²⁶ Ова би можело да значи оптимална и сосема соодветна позиција на описот во естаблишментот на наративниот дискурс. Но и тогаш, тврдите и неприкосновени ставови на ортодоксниот француски структуралист го подредуваат овој ентитет во категоријата невралгични точки по однос на она што тој го нарекува раскажување во потесна, односно поширока смисла. И речиси секогаш во таков случај се повикува на авторитетите на Платон и Аристотел.

¹²⁴ Ibidem, str. 93

¹²⁵ Ibidem, str. 93, 94

¹²⁶ Ibidem, str. 93

1.6.8. Мик Бал. Симор Четман. Филип Амон.

1.6.8.1. Понудената експертиза на Мик Бал во расправата *Описи (За една теорија на наративниот опис)*¹²⁷ е по многу нешта ексклузивна. Таа нуди (можна) теорија, но не спроведува голо теоретизирање по однос на предметното прашање. Нејзиниот аналитички инструментариум, кој за поткрепа ја има Јакобсоновата формула - од оската на селекцијата кон оската на комбинацијата - допушта интеграција на описот во макроструктурата, како една од нејзините магистрални составки.

Описот е пред сè “зависен” од типот фокализација. Не е сеедно, според Бал, дали набљудува, т.е. опишува нараторот-омнисцент или ликот. И не секој опис има иста вредност. Описот на градот Руан во романот *Госпоѓа Бовари* на Гистав Флобер е средиште на значење по однос на сродните на него контексти (другите градови, села, пејзажи), зашто: “Алузиите на Руан што му претходат на описот покажуваат дека градот претставува не само за Ема, туку и за другите ликови во романот, голем град, граница на нивниот свет, нивен Париз ”.¹²⁸ Меѓутоа, не е ова основната причина за описот на Руан да го “заслужи” стожерното место во дескриптивниот оддел на нарацијата. Имено, оската на селекцијата се заситува откако тој ќе се постави во однос со другите “помалку значајни” описи, кои пак овој квалификатив го заработуваат благодарение на послабиот степен на детализираност и “нередовноста” во наизменичната појавност на активните (=предикативни) и статичните (=дескриптивни) компоненти. На ова ниво на анализата “(...) инсигнификацијата на описот е привидна”, така што: “Конструкцијата во сукцесивните слики кои се прекинуваат со забрзување на настаните далеку е од тоа да биде залудна, како што смета Женет: забрзувањето § е неопходно на наративната економија”.¹²⁹

Функционалноста на описот, која што според Бал почнува да се уточнува уште на оската на селекција, подразбира верификација на “стварносниот ефект”, што Барт веќе го

¹²⁷ Mieke Bal: *Описи (За једну теорију наративног описа)* во *Увод у наратологију*, Избор, редакцију пријевода, уводни текст и библиографију сајинио Златко Крамариќ, Издавачки центар *Ревуја*, Осијек, 1989 год., стр. 199-221

¹²⁸ Ibidem, str. 212

¹²⁹ Ibidem, str. 202 и 210

етикетираше: “Описот има значи функција да покаже влијание кое е стварносно”.¹³⁰ Но и силен, замен и континуиран сооднос со ликот, препознаен во таква форма што ликот е во служба (=подреден) на описот: “Односот на состојбата на душата кон пејзажот е изразен во реченица која покажува колку чувствата на Ема зависат од местата на кои престојува”.¹³¹ И обратната релација: опис во функција (=зависност) на лик е нотирана на селективната оска: “Описот, исто така ја изразува внатрешната растргнатост на Ема, која мака мачи да се приспособи на својот живот, но која не успева во целост ни самата себеси да се измами”.¹³² Односот опис-лик во романот на Флобер, според Бал е толку силен што аспектите на ликот се влеваат во нарацијата речиси единствено преку описот: “Никогаш раскажувачот не се изјаснува отворено за механизмот кој ги детерминира падовите во животот на Ема; одбраниот модус на раскажување е спротивен. Меѓутоа, иронијата и фамозниот слободен индиректен говор, еден од начините со кои раскажувачот се служи да го истакне тој механизам е токму опис. Тој нема само известувачка и метафоричка функција; тој попрво раѓа смисла, така што ја изразува сржта на внатрешноста на диегетската синтагма”.¹³³

Поетската функција на описот се заокружува на оската на комбинацијата. Описот се интегрира со дејството, еманципирајќи го својот статус во макроструктурата. Иманентната на описот поетска функција, според Бал “(...) го означува наративното и литературното”.¹³⁴ Функционирањето на описот меѓутоа, не се ограничува исклучиво на Јакобсоновата формула. Тие врски, како што вели Бал само “(...) би можеле да придонесат кон карактеризирање на интеграциите на овој тип дискурс во тоталитетот на делото”.¹³⁵ Описот, тврди оваа теоретичарка е *тип дискурс*. Како таков, тој располага со сопствен механизам на реализација и два процеса преку кои тој механизам функционира. *La mise en abyme concentrante* е: “Приказна во приказна, т.е. резиме на главната приказна (...) Ја содржи приказната и нејзиниот расплет пред главното дејство (...) Тој ефект резултира така што раскажувањето се концентрира на она што по својата природа е распрснато. Ако таа концентрација се смести во нивото на свеста на односниот лик, таа е способна низ себе

¹³⁰ Ibidem, str. 209

¹³¹ Ibidem, str. 209

¹³² Ibidem, str. 216

¹³³ Ibidem, str. 215

¹³⁴ Ibidem, str. 217

¹³⁵ Ibidem, str. 218

да го модифицира расплетот”.¹³⁶ Вториот, *Le mise en abyme éclatée* е обратен и зависен (=субординативен) процес од *concentrante*, и претставува: “Движење на негово ломење, кршење, т.е. дисперзија на елементите на приказната. Секој елемент откриен на друго место упатува на *mise en abyme*, кој пак од своја страна упатува на романот во целост. Овој така го губи својот линеарен карактер, затоа што расплетот кон кој еволуира, веќе е откриен на самиот почеток и избива насекаде”.¹³⁷ Како “резиме на главната приказна” во концентриран облик, описот, преку својата *concentrante* природа можеби го дестабилизира темпоралниот релеј на нарацијата, предизвикува одолжување по однос на расплетот, но затоа пак е набиен со концентрирана полисемичност. Густината ја раствора неговата можност за *éclatée* (=одблесок), дисперзија низ севкупниот наративен простор, по таков начин што распрснувањето не е хаотично, ами гравитира кон конкретно дескриптивно јадро. Делотворноста од таквото однесување на описот е автономна функционалност во наративното писмо, на што, како што се чини Бал упатува многу дискретно. Двата процеса (*concentrante* и *éclatée*) како иманентен, инаку предикативен белег на описот, допуштаат овој тип дискурс да го промовира концептот на, како што го нарекува Бал *дијаграматичка икона*. Таа не е ништо друго освен “ (...) *синегдотичка метафора*: елементот е сличен на сè во што се наоѓа-се комбинира со метафоричката функција на индицијата и ја збогатува”.¹³⁸ (курз.Л.К.) Нацртот-опис како дијаграматичка икона, иако потешко препознатлив од иконската слика која упатува на околната стварност, е можеби најефикасниот принцип на вклучување на овој ентитет во макроструктурата. Тој конституира односи што се слични на “означеното” (=раскажувањето, според Бал во кое функционира иконата) и “ (...) ја гарантира кохеренцијата, ја осигурува, парадоксално, циркуларноста на текстот, како услов за бескрајност во можните начини на читање ”.

Експертизата на Мик Бал е специјалистичка по однос на описот. Централен предмет на интерес е токму описот, а основната цел-легитимирање на неговиот рамноправен статус со раскажувањето, што и се постигнува. Меѓутоа, постои една аномалија што произлегува од аналитичката постапка на Бал: Таа анализира само еден опис (во случајов, описот на градот Руан од романот *Госпоѓа Бовари* на Густав Флобер) по

¹³⁶ Ibidem, str. 219

¹³⁷ Ibidem, str. 219

¹³⁸ Ibidem, str. 220

однос на кој се произнесува како за “стожерен”. Ако се знае дека описот не е монотипен ентитет, односно тип дискурс, тогаш малку е веројатно тој, “стожерниот” да го издржи сиот дескриптивен товар, за да успее да го неутрализира “соперничкото” однесување на раскажувачката пружина на ниво на макроструктура. Не станува збор за лоша теорија, уште помалку за непользна. Таа е само несоеопфатна. Она што \$ недостига е дескриптивна типологија и интеграција на разнородните дескриптивни ентитети во еден *дескриптивен систем* кој ќе треба да се истакне за доволно способен да стои рамо до рамо со наративната ооска во контекстот на *diegesis*-от.

1.6.8.2. Описот е “Ахилова пета” на омнисцентот. Ваков е генералниот курс на Симор Четман, кој нетеденциозно ќе ја маркира дистинкцијата меѓу описот како кардинална составка на наративната структура и опишувањето (=дескрипцијата), како процес на правење опис. Ориентацијата кон описот подразбира третман најнапред од нараторска, сезнаечка перспектива. Четман забележува диференцијални нијанси зависни од тоа колку раскажувачот се експонира како доминантен во наративната синтагма, а по однос на ликот кој го “владее” во своите редови. Во таа смисла, станува збор за “откриен” наратор (=overt narrator) кој конструира “експлицитен опис” и по таков начин воспоставува “директна комуникација со читателот”.¹³⁹ Кога сезнаечкиот нараторски оптикум е прикриен (=covert narrator), тогаш, описите “(...) би морало да изгледа дека произлегуваат од акциите на ликовите”,¹⁴⁰ така што комуникацијата со читателот не е толку директна, но “(...) нараторот е присутен бидејќи (...) (ликот) е фиксиран на сцената со надворешен глас”.¹⁴¹ Во “прикриената” раскажувачка секвенца, описите: “Не се синтаксички нагласени, тие не се декорирани, но едноставно, си го наоѓаат својот пат до сцената, како нешта што на ликот му се случува да ги гледа. Нивната непретенциозност ги држи настрана од независната сценска евокација, што е веќе поставен опис”.¹⁴² Наративната состојба во која ликот има делумна компетенција во опишувањето, едновременно наоѓајќи се под омнисцентното покровителство, Четман ја нарекува “мешана референца”. Овој, инаку мошне длабок, диференцијален аспект на описот упатува на моќта на раскажувачот по

¹³⁹ Seymour Chatman: *Overt Narration: Set Description*, во *Story and Discours*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989, p. 219

¹⁴⁰ Ibidem, p. 219

¹⁴¹ Ibidem, p. 220

¹⁴² Ibidem, p. 219

однос на рецепцијата на овој ентитет од читателот. “Откриен” или “прикриен”, позицијата на нараторот и особено неговата диоптрија се неприкосновени во описот, но и во опишувањето и портретирањето.

Процесот на литературно опишување Четман го третира компаративно со кинематографското. Филмската камера нема капацитет да опишува така што ќе продуцира значење како во описот, бидејќи: “Бројот и разноликоста на филмските објекти се виртуелно неограничени; ограничена е само рамката и нивната оддалеченост од камерата”.¹⁴³ Дескриптивните белези на филмскиот објект се, и според Четман, такви какви што Рикарду ќе ги нотира-“интензивна автономија” и “моментна синтеза”. Предметите во вербалната дескрипција, меѓутоа, “(...) мора да ни бидат сročени (...) Тоа значи дека особините се презентираат секвенцијално, така што нивната сепаратност е нагласена”.¹⁴⁴ (курз.Л.К.) Затоа, литературната дескрипција (=опишување) се одликува со “(...) проширена диференцијална синтеза и релативна автономија на вербално опишаните објекти ”.¹⁴⁵ (курз.Л.К.) Дескриптивната стратегија на Симор Четман бездруго е релевантна на линеарната природа на наративното писмо воопшто, иако забележителен е обид, меѓу редови да се укаже на “застанатото време” во описот, нешто кое не е ниту ново, ниту непознато ако се има предвид дека многумина книжевни специјалисти се на исто мислење. Прекината темпоралност филмската лента (=кинематографската наратија) не познава, освен во случаи на, како што ќе забележи Четман, фокусиран и буквално стопиран кадар.

Во вербалната дескрипција Четман ќе ја препознае и поетската функција на Роман Јакобсон, без притоа да ја развие и проследи со нужно внимание, освен што ќе истакне дека: “Именувањето една особина на еден предмет може да биде евоцирана со друг предмет (...) (Предметите) евоцираат парадигматска констелација со слични објекти ”.¹⁴⁶

Теоретско-аналитичкиот концепт на Симор Четман го заокружува прегледот на дескриптивниот дискурс со речиси површен третман на процесот портретирање. Интересот е насочен само кон начинот на претставување на ликот пред читателот. И тука нараторскиот оптикум е пресуден, поточно портретирањето зависи од модусот на

¹⁴³ Ibidem, p. 221

¹⁴⁴ Ibidem, p. 221

¹⁴⁵ Ibidem, p. 221

¹⁴⁶ Ibidem, p. 221

манифестација на нараторот. Во “откриената” форма на нарација раскажувачот така го претставува ликот што тоа да личи по малку на “формално запознавање” кое на читателот му сугерира: “Ние сме другари, патници кои се придружуваат”.¹⁴⁷ “Скриениот” начин на однесување на нараторот пак подразбира дека личното може да биде дадено и откако читателот ќе се запознае со менталната слика на ликот. Раскажувачот “(...) се засолнува зад ликовите, зашто целта е постигната, лишувајќи го читателот од удобноста на формалното запознавање”.¹⁴⁸

Придонесот на Симор Четман по однос на функцијата на описот во наративниот дискурс се сведува на имплицитно подвлечената граница меѓу описот и опишувањето и нецелосно развиената поетска функционалност. Увидот пак во категоријата опис од нараторско становиште допушта прецизност во конституирањето два типа: јасен и лесно перцептибилен за читателот опис, прочистен од алузијата на предикативност и таков кој произлегува од дејствата на ликот, заради што и заработената предикација достигнува извесен степен на присутност. Иако ваквото гледиште не е особено функционално за една теорија на опис, сепак респективно е нивото на суптилност и ерудиција на овој наративен аналитичар во деривацијата на описот од точката на омнисцентното посматрање. Најпосле, и треба да се признае дека описот многу му должи на нараторот, барем како на тип фокализатор, макар бил тој и негова најслаба страна.

1.6.8.3. Современата теорија на литературата го има најпосветениот проучувач на описот во описот на сорбонскиот професор Филип Амон. Големiot значенски потенцијал на описот е алфа и омега во експертизата на францускиот академик. Филип Амон ја истражува семиотиката на описот: системот на описот и односите (=врските) во тој систем-во системот на текстот. Билансот е: описот е крупен и сложен ентитет со маркантна и одговорна улога (=функција)!

Опсервацијата по однос на предметното прашање во статијата *Описот на неопишливото*¹⁴⁹ е фокусирана кон четири центри на интерес: 1. Дескрипција и негација; 2. Силно врамување; 3. Метајазик и 4. Наративизација на описот. Станува збор за

¹⁴⁷ Ibidem, p. 222

¹⁴⁸ Ibidem, p. 222

¹⁴⁹ Philippe Hamon: *The description of indescribable*; Raport of communication of the Hugo group; *Literature and civilization of the XIX century*, May, 19, 1990; www.smeghobs.co.uk/Philippe-Hamon-La-description-litteraire-473-962-170-5.html

апстрактни категории (=процеси) кои ја условуваат манифестацијата на описот на ниво на готов, читлив текст, така што акцентот е ставен на начинот на организација на неговата “системност” и функционирање внатре во сопствената целост. Длабочинскиот мониторинг е реализиран откако најнапред се расветлуваат семиотичките (=знаковни) својства на описот, според Амон сведливи на: а) референцата на описот; б) описот како дискурсивен тип; в) описот како вид “говор” и д) дефиниција (во широка смисла) на описот.

а) Актот на *референцата** на описот, според Филип Амон допушта констатација за ирелевантноста на неговата веродостојност. Така е, бидејќи: “*Описот е независен од статусот на неговиот референт* (дали тој постои или не) како референтен одглас (еднина или множина, може или не да се локализира): тоа е модалитетот на референцата”¹⁵⁰ (курз.Л.К.)

б) Описот се категоризира како *дискурсивен тип*. Тој е “(...) еден од четирите големи формални типови говор: наративен, дескриптивен, аргументативен и поетичен. Секој од нив се карактеризира не преку неговите објекти (претставници во стварноста), туку преку неговата константа на ниво на говор”¹⁵¹ (курз.Л.К.) Квалификацијата тип говор, т.е. дискурс на Филип Амон го верификува интегритетот на описот (=дескриптивниот дискурс) кој е толку самостоен колку и нарацијата, аргументацијата и поетичноста. Зашто имено, автономноста на дискурзивните типови не подразбира апсолутност, туку само доминантност на еден или повеќе по однос на другите. “Несомнено подобро е да се смета дека *постојат само комбинации од дискурзивни типови при што секој има свој ефект*”¹⁵² (курз.Л.К.), ќе констатира Амон, истакнувајќи ја, имплицитно, делотворноста на дескриптивниот говор како рамноправен по однос на другите три типа.

в) Комбинацијата на дискурзивните типови доаѓа до израз во она што Амон го нарекува *вид-наспроти* типот говор, а го дефинира како: “Модел кој не е а priori говор, туку *целина од конвенции која што обезбедува услови за читлив текст*. Видот имплицира

* Актот на референцата на описот според Филип Амон подразбира: “Оној што реферира, т.е. субјектот што зборува; референт (објектот за кој се зборува) и референцата (односот на првиот со вториот)”. Види: Philippe Hamon: *The description of indescribable*, op.cit., p.1

¹⁵⁰ Ibidem, p.1

¹⁵¹ Ibidem, p.1

¹⁵² Ibidem, p.1

пакт за читање и хоризонт на исчекување”.¹⁵³ (курз.Л.К.) Епопејата, според Амон е вид говор која ги комбинира четирите дискурзивни типови, кои го обезбедуваат (=гарантираат) значењето (=“хоризонтот на исчекување”). Формата “Хомеров опис” пак е, како што укажал Лесинг, кого Амон ќе го нарече “прв поет на дескриптивниот опис” - “во исто време наративна и дескриптивна”.¹⁵⁴ Видот на Амон е “упатство за употреба” (=читање и разбирање) на типот говор, поточно комбинација од типови, нешто кое му ја обезбедува можноста на дескриптивниот говор да партиципира во различните видови (епопеја, роман, расказ), но тој: “*Не потекнува од вид: тој е тип говор!*”¹⁵⁵ (курз.Л.К.)

г) Што е опис? Како се прави опис (=дескрипција)? Кој опишува? Одговорите на Амон се несомнено фундаментални за функционалната теорија на описот. “*Варијациите на латентната парадигма претставуваат опис (кој веќе има свој организирачки принцип: тој може да има форма на листинг, каталог, поопшто кажано експанзија вратена кон единицата преку присуството на пантомимот, кој го именува објектот или категоријата објекти чии аспекти биле предмет на опсервација*”.¹⁵⁶ (курз.Л.К.) Вака Амон го *дефинира* описот, подвлекувајќи дека поимењето за него не смее да се сведе ниту на збор, ниту на “специфичен вокабулар”, ниту пак на “специјална употреба на јазикот”, зашто тој подразбира “*целина од логички операции*”.¹⁵⁷ (курз.Л.К.) Со други зборови, латентната парадигма (=целина од логички операции) се конституира преку експанзиите (=варијациите) кои му се враќаат на пантомимот (=подражавателот), за кој пак сосема е сеедно дали постои реално или само вербално.

Опишувањето (=дескрипцијата) го претставува “организирачкиот принцип” на описот кој се постигнува со набројување (=листинг, каталог) кое зависи од: “Редоследот (=породокот) на парадигмата, развлеченоста на метафорите, подреденоста на каталогот, но исто така и на асонанците.

Описот го мобилизира породокот на парадигмата не според последователноста на елементите, туку според нивната соседност, реално или вербално. Темпото погодно за опишување може да биде различно (синкопично, паратаксихно).”¹⁵⁸ (курз.Л.К.) Според

¹⁵³ Ibidem, p.2

¹⁵⁴ Ibidem, p.2

¹⁵⁵ Ibidem, p.2

¹⁵⁶ Ibidem, p.2

¹⁵⁷ Ibidem, p.2

¹⁵⁸ Ibidem, p.2

тоа, природата на врските меѓу елементите што се набројуваат, претставувајќи ја по таков начин целината на објектот на приказ е-метонимиска! Опишувањето ќе се вообличи (=стабилизира) во опис благодарение на оној кој Филип Амон го нарекува “*дескриптор*”. Мошне авангардно, но и мудро звучи предлогот на овој литературен аналитичар кога вели: “Да се воведат група дескриптор/дескрипција (=descripteur/descriptaire), паралелно со познатата двојка наратор/нарација (=narrateur/narrataire)”.¹⁵⁹ Притоа, дескриптор е оној кој “(...) ги истражува селективните способности на јазикот во индиферентноста на неговите комбинаторни капацитети”,¹⁶⁰ додека пак дескрипција (=опишување) е она “(...) чија компетенција е да му ја врати оваа разбирлива и пријатна вежба на дескрипторот и која ја споделува истата индиферентност по однос на комбинацијата”.¹⁶¹ Описот нема да страда, тврди Амон ако некој рече: “-Бездната е црна!”, а друг слушне: “Понорна црнотија”, затоа што: “Единствено е важна идентификацијата на обединувачот и локацијата на неговите експанзии”.¹⁶² Според Амон, дескрипторот не е никој друг освен реализаторот на дескрипцијата во процесот на нејзиното конституирање во опис; тој ја организира структурата на описот по таков начин што рецепиентот може да забележи/почувствува кога описот почнува да го “отвора” (=покажува) сопственото значење, за потоа повторно да се “затвори” во себе. Станува збор за брилијантна симбиоза на три дескриптивни ентитета: опис, опишување и опишувач и начинот на нивно заемно функционирање.

Дескриптивната “симбиоза” според Филип Амон се постигнува преку четири процеси, поточно фази кои ја гарантираат семиотиката на описот и едновременно го заситуваат неговото значење во текстовниот контекст: описот се инсталира како еманципиран фактор, осигуран од репресивниот механизам на чисто наративните елементи!

Најнапред, варијантата на таканаречениот “*негативен опис*”. Во литературата на Виктор Иго и Жил Верн, Амон izdelува репрезентативни примери на “опис во негација”. Тоа не значи негово негирање, ниту пак оспорување, туку “(...) *прогресивна нотација на отсутности или игнорирани присутности*”¹⁶³, така што негацијата не ја спречува

¹⁵⁹ Ibidem, p.2

¹⁶⁰ Ibidem, p.2

¹⁶¹ Ibidem, p.2

¹⁶² Ibidem, p.2

¹⁶³ Philippe Hamon: *Description and negation*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.3

раскошноста на описот. * Дескрипцијата во негација може да се јави и во таков облик што, како што вели Амон, “(...) описот се гради преку искази за тоа што објектот поседува како неизразно и безимено, но сепак постои како на фотографијата, како бришење на боите и инверзија на вредностите, како вид фигуративен минимум”.¹⁶⁴ “Негативниот опис”, односно “дескрипцијата во негација” Амон ја определува како една поинаква, диференцијална форма на дескриптивниот каталог (=набројување), која инаку не е девијантна по однос на афирмативната.

Во процесот на конституирањето на описот и начинот на неговото “внатрешно” функционирање како особено значајна се покажува постапката што Амон ја нарекува “силно вграмување” (=a strong framing), “(...) како на фотографијата, не сликата, туку процесот на кој таа се формира”.¹⁶⁵ Станува збор за “скаменување” на опишувањето во опис (=технички аспект на “силното вграмување”) и присуство на реалноста во описот, такво што Амон го определува како “исчезнување на реалноста кое отсуствува” (=референцијален, миметички аспект на “силното вграмување”-реално или вербално, сеедно). Првиот подразбира ретка можност, на описот да му се пристапи како на атемпорална категорија (наспроти детерминистичкиот став на поголем дел од научната критика, според кој описот го прекинува времето во процесуалната низа на нарацијата): времето постои само како евокација или метеоролошки маркант, не и како фактор кој генерира процесуалност. Вториот пак ја “внесува” стварноста во описот преку таканаречениот од Амон систем на “фотографска кутија”^{**}: “На почетокот лирскиот простор, посредничкиот простор, самата архитектура е структурирана * (...) ентериерот на собата, чиј опис продолжува, фасцинирајќи од сега па натаму за објектот или како што изгледа во светот”.¹⁶⁶ “Стопираното време” е допирна, но и точка на разидување на

* “Така, за чудата на Бомбај тој мислеше дека нема што да види, ниту градската сала, ниту сјајната библиотека, ниту тврдините, ниту пристаништата, ниту пазарот со памук, ниту дамиите, ниту синагогите, ниту арменските цркви, ниту сјајната пагода на Малебарскиот рид (...) Не, ништо”. Види: Philippe Hamon: *Description and negation*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.3

¹⁶⁴ Ibidem, p.3

¹⁶⁵ Philippe Hamon: *A strong framing*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.3

^{**} Нашата експертиза го ползува овој термин на Филип Амон во модифицирана форма, како “кутија со фотографии”. Таа подразбира распоред и дефинирани релации на типовите описи, како претходница кон вообличувањето на дескриптивната микроструктура, репрезентативна по однос на текстовната макроструктура. Види поглавје *Демонстрација* од оваа студија, стр. 162-175.

* “Фотографската кутија” на Филип Амон е мошне сродна на она што ние го нарекуваме *Структура на опис*. Види: поглавје *Состојби* од оваа студија, стр. 13-18

¹⁶⁶ Philippe Hamon: *A strong framing*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.3-4

“техничкиот” и “референцијалниот” аспект на “силното врамување”. Тешко дека може да се случи, барем од читателска перспектива, времето во описот да застане. Зашто “ентериерот на мислата”, како што вели Амон, ќе предизвика симулација од типот “како што изгледа во светот”, но тоа може да го стори и со времето во описот-враќајќи му се не на описот, туку на опишувањето. “Силното врамување” на Амон е симулирано, апстрактно: тоа ќе се конкретизира само ако читателот има желба, ако сака да ја види целостта на описот во изолирана форма. Меѓутоа, само таквиот “силно врамен опис” допушта да се перцепира “конфигурацијата на дескриптивниот простор” која и според Амон е обезбедувач на поетската функционалност на описот, а оваа пак-обезбедува значење! “Додека хоризонталниот тек го проучува континуитетот на еден хомоген свет и без никаков удел на набљудувачот, длабинското анализирање успешно ги открива различните видови реалност и притоа, она што е скриено се однесува на метаморфозата”.¹⁶⁷ Тоа ќе рече дека на површинско ниво на дескриптивниот простор читателот не може да влијае, но затоа пак тој има удел во длабинското ниво, по таков начин што учествува во обликувањето на значењето, кое се пополнува со “метаморфоза” на вербално опишаното во смисла.

Категоријата *метајазик* (=metalanguage) Амон ја користи за да го именува процесот на генерирање на описот преку трансформацијата на значењето во смисла. “Описот се создава кога ќе се осврне навнатре, кон себе и потоа повторно се извлекува нанадвор како заклучок”.¹⁶⁸ Процесот на *себесоздавање* Амон го објаснува со “пантомимот на описот”, кој ја индицира неговата парадигма уште кога описот (или неговата варијанта) почнува. Парадигмата “(...) му дозволува на лексиконот да се врти, да бара рекапитулација и застанува таму. Тука е местото каде што пантомимот се враќа до точката на ефективна или фиктивна реалност и го покажува вистинскиот текст преку комбинацијата на деиктичкото и метафоричкото ‘сето тоа’. Немајќи конкретен референт, описот пак се затвора кон себе во еден вид вртоглав вител”.¹⁶⁹ Станува збор за сложена постапка на самоникнатост, која го “принудува” описот на насоченост исклучиво кон себе и значење, односно смисла произлезени токму од него, од описот, а кои приказната нема обврска “да

¹⁶⁷ Ibidem, p.5

¹⁶⁸ Philippe Hamon: *Metalanguage*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.5

¹⁶⁹ Ibidem, p.5

ги раскаже” (=дообјасни) како што тоа го прави со алтернативите на кардиналните јадра.* Среќна околност е, ако може така да се каже, таа што артикулираниот објект (=опис), откако веќе се квалификувал вртејќи се кон себе, успеал да го измени “сето тоа” (=впечатокот за себе), покажувајќи го своето значење, така што “(...) се јавува вториот опис, кој пак се рекапитулира со вртењето кон себе и така натаму, и така натаму”.¹⁷⁰ По таков начин прочитан, описот атрибуира автономност: дескриптивниот дискурс има самостоен начин на функционирање. Дескриптивниот метајазик, според Амон “(...) артикулира вид^{**} преку наративизацијата на описот”.¹⁷¹

Наративизацијата на описот (=Narativisation of description), таква каква што Филип Амон ја заговара, не е ништо друго освен начин на востановување на овој ентитет во поширокиот контекст и последна фаза во процесот на оформување на дескриптивниот дискурс. Описот е “наративизиран” од “(...) тој што влијае или врз објектот или врз неговото читање кога ја решаваме загатката на идентификација на пантомимот. Целиот наш текст се покорува на оваа структура”.¹⁷² И за Филип Амон позицијата на нараторот по однос на описот е неприкосновена: ако сака да биде разбран, описот треба да биде “покорен” спрема нараторот, бидејќи токму тој е оној којшто може да воспостави тек во просторот (=дескрипција, опис) и да наметне контрола над хаосот (= “просторот или збирот од нешта кои можат да претставуваат објект на приказ”, како што Лесинг се изјаснува по однос на наративизацијата на описот). По таков начин описот станува “артикулиран” вид, нешто кое не му ја оспорува иманентноста на тип дискурс (=начин на говор).

Филип Амон посочува два, заемно зависни фактора, кои надвор од целостта на описот придонесуваат за неговиот интегритет: “ефектот на неопишливото”, како

* Метајазикот на Филип Амон преку кој се продуцира смислата на описот наликува на книжевниот дијалектички процес кој Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс го нарекоа *семиоза*. Види: Мирослав Бекер: *Семиотика на книжевноста*, оп. цит., стр. 33-40 и стр. 111-131

¹⁷⁰ Philippe Hamon: *Metalanguage*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.5

^{**} Видот “говор” на Филип Амон е своевиден еквивалент на она што традиционалната теорија на литературата го нарекува книжевен вид: епоеја, расказ, роман, односно поема, балада, односно трагедија и комедија. *Видот* на Амон се еманципира по таков начин што ги комбинира дискурзивните типови, создавајќи го значењето на текстот, откако претходно го задоволил условот читливост. Артикулираниот од дескриптивниот метајазак вид е аналогон на она што Мик Бал го нарече “приказна во приказна” (=La mise en abyme concentrante). Како таков, видот е доволно моќен да се носи себе самиот, да продуцира и сублимира значење-но, како што ќе покаже наративизацијата на описот, само под диригентската палка на нараторот. Во таа смисла, наративизацијата (=во потесна смисла) и дескрипцијата, односно описот се еднаквозначни.

¹⁷¹ Ibidem, p.5

¹⁷² Philippe Hamon: *Narativisation of description*, во *The description of indescribable*, op. cit., p.6

своевидна “претходница која го најавува почетокот на описот” и секако читателот. “Ефектот на неопишливото” е поттикнувач на описот, провокација за опис, негова иницијална каписла: тој е задолжен за семиотичкиот и семантичкиот потенцијал на описот. Читателот пак е оној кој треба да се справи со тој “ефект” и од него зависи како описот ќе биде прочитан, т.е. разбран. Во тоа “справување” (=разбирање), “(...) *ефектот не е само да се намали прагот на вниманието кај читателот*. Всушност, секој опис, како што напредува, има растечка конгруенција, бидејќи го истражува и докажува лингвистичкиот капацитет и во исто време *го контролира и светот на својот читател и светот на својот автор*”.¹⁷³ (курз.Л.К.) Очигледна е амбицијата на Филип Амон да се покријат сите релевантни фактори кои придонесуваат за стекнување оптимална претстава по однос на описот: *авторот* го покажува “својот свет”, учествувајќи по таков начин освен во процесот-правење, уште и во ефектот-значење на описот; потоа, *веројатноста на описот*, нешто кое Амон го нарекува “ефект на рог, с’рж, око, нешто што би прилегало на ‘точно е дека’, кое што посветува помалку признание на реалноста отколку на поистоветување на избедбата на опишувачот и соодветноста на опишаното”¹⁷⁴; и најпосле, поимањето за описот имплицира и “ерудитивен автор” и “опишан објект”, затоа што: “Да се верува со, верува во и верува секогаш одат заедно, а *дескриптивниот е алтернатива на аргументативниот*”.¹⁷⁵ (курз.Л.К.) Експертизата на Филип Амон не располага со тенденциозност по однос на проблематиката на еманципација на описот. Но таа го прави токму тоа: легитимација на аргументативниот карактер на описот, значенка според која дескриптивниот и наративниот дискурс се-истозначни!

Семиотичката анализа на Филип Амон ги има сите атрибути на издржана теорија на опис. Описот како “знак”, врските со другите “знаци” во “знаковниот” систем на текстот, даваат поддршка за тој да ја разоткрие својата стратегија на функционирање, која го амнестира од досегашната маргиналност во пристапот и третманот. Во таа смисла, придонесот на експертизата на литературниот научник од светски ранг Филип Амон по однос на описот е колосален и единствен од таков тип.

¹⁷³ Ibidem, p.6

¹⁷⁴ Ibidem, p.6

¹⁷⁵ Ibidem, p.6

1.7. Описот во македонската книжевна критика

Освен ставовите на Атанас Вангелов¹⁷⁶ и оние на Венко Андоновски¹⁷⁷ воспоставени според реалистичен и реалистички параметар, а кои подразбираат литерарност (=како е направен описот) во третманот, македонската книжевна критика обрнува внимание на описот претежно од гледна точка на неговиот семантички ефект по однос на ликот, односно сижето/фабулата* на наративниот текст. Ако се има предвид дека и литературната теорија и теоретичарската литература во светски рамки по однос на описот е особено оскудна, придонесот на македонската книжевна критика во таа смисла воопшто не е безначаен.

1.7.1. Блаже Конески

Со неизмерна, само нему својствена леснотија во изразот и латентна, а сепак повеќе од очигледна љубов кон македонското духовно наследство, Блаже Конески ја легитимира уникатноста на Цепенковата раскажувачка постапка, а во неа и нагласениот интерес на стилизаторот и креатор на македонската народна приказна кон описот и опишувањето. Конески го истакнува стремежот на Цепенков “(...) да ја опише поблиску опстановката во која стануваат случките (...) Но тука наоѓаме, во онаа мерка што е нужна да се запази атмосферата на сказната* (...) и контури на пејзажот во кој стануваат случките”.¹⁷⁸ Нотацијата на Конески дозволува вака да биде прочитана: Марко Цепенков е првиот раскажувач во македонската литература кој ја чувствува неопходноста од описот во структурата на наративниот текст. Описот според Конески е нужен како заднина, фон на кој ќе се развива дејството и каде што ќе се разоткрива ликот. Тој е и податок за

¹⁷⁶ Атанас Вангелов: *Отсутност-реч*, во *Lettre internationale*, бр.2, Скопје, 1996 год., стр.28-36

¹⁷⁷ Венко Андоновски: *Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост*, Скопје, 1997 год., стр. 119, 122, 189

* Речиси и да не постои јасна дистинкција меѓу овие два поима, во смисла на веќе прифатените “дефиниции” на руските формалисти, освен во критиката од 90-тите години на XX-ти век.

* Очигледно Конески под “атмосфера на сказната” подразбира “запазување” на народското кажување и неговата автентичност, нешто кое Цепенков не го нарушува со својата стилска “доработка” на приказната, а не атмосфера како структурен елемент на опис во онаа смисла во која ние ја дефиниравме. Види: *Структура на опис* во оваа студија, стр. 43-52.С

¹⁷⁸ Блаже Конески: *Марко К. Цепенков во За литературата и културата, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга*, Скопје, 1981 год., стр. 82 и 85

простор. Портретирањето, како што истакнува Конески е особено јака страна на раскажувачот Цепенков, кој сака да се вживува во “(...) карактерите на лицата, да ги објаснува од повеќе страни, со ред *убаво подбрани подробности*, кои секој пат се бараат, а не се запаметуваат како основниот тек на приказната (...) Тој ужива да го создава ликот, со еден одмерен ритам, да го поаѓа начинот на зборување што му одговара, да се враќа повторно и повторно на него, понекогаш и претерувајќи, да го начека моментот кога ќе може со згодна пословица или поговорка да ја разреши ситуацијата”.¹⁷⁹ (курз.Л.К.) Според Конески, најомилениот начин на опишување на ликовите за Цепенков е преку нивниот збор. Блаже Конески е еден од првите македонски литературни научници кој ја “обележува” границата меѓу “основниот тек на приказната” кој *полесно се памети* и опстановката на дејството и начините на портретирање, кои теоријата на прозата и структурализмот ги дефинираа како дескриптивен оддел на нарацијата. Овој пак, затоа што не е едноставно да се запамети, според Конески не е небитен, туку е во функција на нарацијата (=основен тек на приказната) и на ликот. Најмаркантната фигура во културата на македонскиот XX-ти век-Блаже Конески, на описот, имплицитно, му придава секундарна важност!

1.7.2. Димитар Митрев

Софистицираниот критичарски критериум на Димитар Митрев го има предвид описот како нешто што патемно, а сепак задолжително се наметнува и опстојува во структурата на македонската романсиерска и раскажувачка проза. Неговиот обемен критичарски опус дава за право приодот кон описот да добие квалификатив на експертиза. Улогата на описот во прозниот текст според Митрев е повеќекратна. Проверката и потврдата на функционалноста на описот спроведена врз литературата на македонските писатели го има заедничкиот именител-функционален по однос на “настроението на ликот”, “расказното дејство” и спрема самиот себе.

Најнапред, кај Митрев експлицитно се маркира различната природа на описот и настанот како партиципенти во “сизетната линија”. Описот е задолжителна категорија на наративниот текст без кој “(...) нема ни функционално ни значајно прозно кажување.

¹⁷⁹ Ibidem, стр. 82

Збор е за опсерваторската моќ што е интензивна и во однос на поединечното, за пластичната описност што се простира во широко развиени платна и со многу смисла за креирање на деталјот и атмосферата, за жив ликотворечки оцрт и на најепизодните личности, за кондензирано фабулирање што понира во збивања со внатрешна напрегнатост”.¹⁸⁰ За Митрев, најчесто, описот и ликот се дополнуваат според своето значење и функција и тие ја чинат *лирската компонента на прозното кажување* затоа што ја имплицираат “асоцијативната управеност на соопштувањето”.¹⁸¹ Описот е функционален по однос на ликот: “Атмосферата и амбиентот делуваат не како дескрипција и не како податок, а првенствено со штимунгот на поетското согледување, како атрибути на чувствена меморија”.¹⁸² По таков начин описот ја покажува својата поетска закономерност: “Поетската арматура е стожерна во градењето на овие два романа (*Две Марији* и *Месечар* од Славко Јаневски, з.м.); нивните драми најбогато се простираат во сферата на сензибилното. И пак метафоричното и асоцијативното стојат во предниот план на експресијата.”¹⁸³ Кога Митрев укажува на поетската функционалност на описот, тој тоа само го бележи, иако по дефиниција (барем онаа на Јакобсон која е докажлива) таа му обезбедува и поширока и подлабока сфера на значење. Паѓа во очи една аномалија кај Митрев во релацијата опис-лик, т.е. опис во функција на ликот: тогаш, според Митрев, ликот останува на ниво на контура, гротеска, затоа што не се дооформува преку дејствување.* Конструктивен е обидот на Митрев преку прозата на Јован Бошковски да укаже на можноста односот опис-лик да прерасне во сооднос, да стане двонасочен, по таков начин што: “(...) надворешното да се постави и да се разреши како подлога или средство на проникнување во внатрешниот свет, во душевната суштина на човекот ”¹⁸⁴, со што би се надминала, според Митрев опасноста ликот да остане “недовршен”. Значаен придонес по однос на предметното прашање е ставот на Митрев за функционалноста на описот освен по однос на ликот, уште и во прилог на “расказното дејство”. Зборувајќи за

¹⁸⁰ Димитар Митрев: *Врз опусот на Славко Јаневски во Огледи и критики I, Наша книга*, Скопје, 1970 год., стр. 284

¹⁸¹ Ibidem, стр. 286

¹⁸² Ibidem, стр. 290

¹⁸³ Ibidem, стр. 290

* Кога станува збор за портретирање, она што кај Митрев може да се нарече дури и доминантна тенденција, а со оглед на зачестеноста во потенцирањето во неговата експертиза, претставува фаворизирањето на постапката-портретирање преку акција, дејствување. Притоа, не станува збор за запоставување на другите начини на опис на лик, како: лик за себе и друг/други ликови за ликот, но овој е најакцентираниот.

¹⁸⁴ Димитар Митрев: *Јован Бошковски во Огледи и критики II, Наша книга*, Скопје, 1970 год., стр. 293

раскажувачката проза на Ѓорѓи Абациев, Митрев истакнува дека авторот “(...) не злоупотребува со описите, *стремејќи се тие да одговараат на расказното дејство*, на настроенијата на ликовите, да не бидат цел за себе, а *уметничко средство за оживување на расказното дејство*. Понекогаш описот е изразито пластичен и одмерено опoетизиран”.¹⁸⁵ (курз.Л.К.) Очигледно е поимењето на Митрев за второстепената улога на описот во наративниот текст, наспроти статусот на ликот и дејството како примарни. Но, забележителна е една имплицитна недоискажаност, една контрадикција која за сметка на секундарноста на описот по однос на “расказното дејство” и “настроенијата на ликовите” ја афирмира неговата поетска функционалност: “Ни кога описот се покаже понекогаш со суштината и во рамките на кулиса, на декор, кога се покаже како помошен, како службен додаток кон сижетниот тек-доаѓа интервенцијата на емотивното, на поетското. И доаѓа спасоносно”¹⁸⁶

Функционалноста на описот “сам по себе” е своевиден куриозитет во експертизата на Димитар Митрев. Притоа, пристапот е двократен: а) описот како податок за место, за простор (=“опстановка”) каде ќе се случува дејството и информација преку дигресија за настани кои претходеа (опис-супстантивизиран предикат во нашата експертиза) и б) описот како ентитет со сублимирачки капацитет.

Во првиот случај станува збор за таканаречената од Митрев “самоцелна дескрипција”, која има претставувачка (=репрезентативна) улога (како пример Митрев го посочува описот на опстановката на почетокот од романот *Крпен живот* од Стале Попов). “Самоцелната дескрипција”, според Митрев не смее да си дозволи да отклонува од основната развојна линија на сижето (во романот *Шакир војвода* на Стале Попов се случува токму тоа-дигресиите за револуционерните настани кои “не се неинтересни за читателот”, ја “прошируваат композицијата понекогаш сосема ненужно и се отклонуваат од основната матица на сижетниот тек”¹⁸⁷). Она што е особено важно е фактот што Митрев го истакнува *реалистичкиот потенцијал* што “самоцелната дескрипција” го поседува.

¹⁸⁵ Димитар Митрев: *Ѓорѓи Абациев: Изгрев*, во *Огледи и критики II*, op. cit., стр. 320

¹⁸⁶ Димитар Митрев: *Јован Бошковски: Растрел*, во *Огледи и критики II*, op. cit., стр. 292

¹⁸⁷ Види: Димитар Митрев: *Стале Попов*, во *Огледи и критики II*, op. cit, стр. 230-276, особено стр. 244, 245 и 267

Во вториот случај на показ е не толку описот како цел за себе, туку таков што е ставен во “најакционен однос спрема она што се врши и искажува”: “Пејзажното, описното, на многу места во овој текст (романот *Расстрел* на Јован Бошковски, з.м.) е со подејна, поинтензивна функционалност отколку фабулното, сижетното. Дотолку, што во него, органски вклучени во него наоѓаат показ, а и фрагментарно решение: и психолошки состојби, и моменти од сижетното збивање, и атрибути на опстановката и средината, што, при други случаи, би можеле да бидат директна составка на средината”.¹⁸⁸ Веќе оваа констатација на Митрев што ја легитимира способноста на описот да дејствува како семантички трезор, упатува на сознанието, секако имплицитно, дека и описот во даден наративен контекст може да има примат над нарацијата во потесна смисла.

Описниот параметар на Димитар Митрев не е унифициран. Тоа е логично ако се знае дека тој не ни имал намера да создава дескриптивна теорија, туку само да ја процени издржаноста на книжевните дела што биле предмет на негов интерес. Во таа смисла, во зависност од “квалитетот” на текстот, описот со своето значење може и да се наметне, иако почесто останува во сенка, односно во функција на нарацијата и ликот. Во секој случај, описот за Митрев е показател за ерудицијата и дескрипторската способност на писателот.

1.7.3. Јован Бошковски

Пристапот на Јован Бошковски кон описот е аматерски. Ако е доминантен, тогаш тој претставува *слабост* на расказот: “Иако во овие раскази (книгата *Изгрев* од Ѓорѓи Абациев, з.м.) преовладува дескрипцијата, тоа е последица повеќе на ограничувањата што ги носи самиот литературен жанр, а помалку на писателовата творечка немоќ”.¹⁸⁹ Описот, според Бошковски, припаѓа на категоријата “формални одлики” и како таков, тој е во функција или на приказната или пак на психологијата на ликовите: “Неговата литература (на Симон Дракул, з.м.) привлекува и со формалните одлики, особено со јазикот и со описите на природата. Скоро секој негов расказ се одигрува во екстериер, во планината и рудините планински и нив писателот ги предава со раскошна сликарска палета; притоа,

¹⁸⁸ Димитар Митрев: *Јован Бошковски: Расстрел*, во *Огледи и критики II*, op. cit., стр. 291

¹⁸⁹ Јован Бошковски: *Историската белетристика на Ѓорѓи Абациев во Македонската книжевност во книжевната критика*, том трети, *Мисла*, Скопје, 1973 год., стр.206

тие описи не се издвоени од приказната, дури би се рекло, имаат своја одредена функција во неа, како што се на некој начин поврзани и со судбината и психологијата на неговите јунаци”.¹⁹⁰

1.7.4. Благоја Иванов

За начиниот на кој описот се раѓа, расте и опстојува во наративниот дискурс со својот висок процент на кондензирана семантика зборува Благоја Иванов преку примерот на раскажувачката проза на Блаже Конески: “Податокот кај него ја нема само својата првична смисла; тој е *збогатен*, позначаен отколку во животот, *позборлест*, *посугестивен* заради тоа што бидува осветлен како ново сознание, нечуено и невидено дотогаш, а во исто време блиско и знаено. Авторот постапно го формира, го разложува, го најавува податокот како повод за разлика, го употребува не наблегнувајќи исклучиво на него, оставајќи да се формира сознанието за него, понекогаш да се менува тоа (...) Убави резултати постигнува тој и со својот специфичен начин на раскажување: неговата наратија е привидно мирна, таа понекогаш како да им дава предност на безначајности (...) Толку малку ознаки се дадени во расказов, толку многу говори тој”.¹⁹¹ (курз.К.Л.) Оваа “дефиниција” на дескриптивниот оддел на наратијата го има предвид еден од најчувствителните аспекти на описот-неговата функционалност како семантички трезор.

1.7.5. Радомир Ивановиќ

Длабинското читање на критичарско-теоретичарските ставови на Радомир Ивановиќ, барем оние искажани по однос на романот *Тврдоглави* од Славко Јаневски упатуваат на потенцијална дескриптивна експертиза која дава оптимална слика за статусот и улогата на описот во наративниот текст. Ивановиќ конституира категорија “поетика на простор” компатибилна по однос на насловот на романот. Станува збор за делотворен заемен сооднос кој ја засега компетенцијата на описот по таков начин што неговата

¹⁹⁰ Јован Бошковски: *Симон Дракул или оплеменето народно творештво*, во *Македонската книжевност во книжевната критика*, том четврти, Мисла, Скопје, 1973 год., стр. 274

¹⁹¹ Благоја Иванов: *Кон ‘Лозје’ од Блаже Конески*, во *Македонската книжевност во книжевната критика*, том трети, ор. cit., стр. 430, 431

функционалност, иницирана во заглавието конечно се “влева” во текстовната макроструктура. Поетиката на просторот подразбира “(...) извесна поетизација на поетскиот слој на описот на просторот, зашто Јаневски е еден од најрасните пејзажисти во нашта литература денес (...) Од пејзаж во пејзаж се збогатува нивната колористика, нијансите, визуелизацијата се врши до целосна предметност, до сетилно доживување на насликаниот предел или предмет; ‘чувствувањето на природата’ дури и во оние воопштувачки метафори”.¹⁹² Тоа ќе рече дека “расниот” (=издржаниот) опис продуцира квалитетна, интензивна ментална слика, нешто кое е во прилог на исклучителниот “стварносен ефект”, инаку иманентен белег на “поетиката на просторот”. Описот на Славко Јаневски, според Ивановиќ, ја уважува поетската функција на Роман Јакобсон. Таквиот опис е моќен, затоа што: “Јаневски-сликарот води сметка за ликовната композиција на пејзажот, за неговата функционалност и контекст, колку и за неговите самостојни значења”.¹⁹³ Оваа констатација имплицира можност Ивановиќ да ги имал предвид белезите на описот како: структура на опис (= “ликовната композиција”), значењето на описот како интегрален дел на наративот (= “функционалност и контекст”) и улогата на описот како фактор кој интегрира значење, па како таков и го продуцира, самостојно (= “самостојни значења”). Контекстуалната важност на описот и неговото “самостојно значење” зависат, според Ивановиќ од “монтажната постапка” од “(...) извесна кадрираност, смена на тоталот и на гро-планот”.¹⁹⁴ За разлика од повеќето македонски литературни научници, Радомир Ивановиќ не ја фаворизира “потчинетата” улога на описот по однос на ликот. Тој, во описот на романот *Тврдоглави* од Славко Јаневски препознава сообразеност на “портретот со амбиентот” зашто: “Опишувајќи ја природата на своите јунаци, тој (Славко Јаневски, з.м.) често ги врзува за природата што ги окружува”.¹⁹⁵ Афирмацијата на односот-лик, односно портрет функционален по однос на опис придонесува, според Ивановиќ да се постигне “(...) непосредноста на описот, на сликата во слика”.¹⁹⁶ (курз.Л.К.)

¹⁹² Радомир Ивановиќ: *Митот, просторот и времето во романот на Славко Јаневски*, во *Современиот роман, Македонска книга*, Скопје, 1977 год., стр. 65

¹⁹³ Ibidem, стр. 65

¹⁹⁴ Ibidem, стр. 65

¹⁹⁵ Ibidem, стр. 66 и 83

¹⁹⁶ Ibidem, стр. 66

Резултатот од “дескриптивната експертиза” на Радомир Ивановиќ по однос на предметното прашање се однесува на:

- “Поетиката на просторот”, реализирана преку редоследната низа: наслов на текст-опис-макроструктура. Оваа категорија, едновременно, ги носи како потенцијал “реалниот ефект” и поетската функција;

- Менталната визуелизација, како дескриптивен белег;
- Структурата на описот, со отсуство на коментар за нејзините составни делови;
- Описот како интегрален дел на нарацијата во широка смисла (=дескриптивни, т.е. стазисни наративни искази);
- Описот како еманципиран наративен ентитет со капацитет да генерира значење;
- Лик во функција на опис.

Придонесот на Ивановиќ е особено значаен по однос на квантитетот на имплицитно издвоените карактеристики и функционалност на описот, а скроман по однос на систематизираноста.

1.7.6. Миодраг Друговац

Книжевно-историскиот оптикум на Миодраг Друговац не само што не го дефинира описот, туку ретко некогаш и го именува. Во таа состојба, во специфичниот на овој литературен научник вокабулар, опитниот читател ќе го лоцира описот во повеќе термини и синтагми. Притоа, во широката и мошне општа историско-аналитичка платформа на Друговац, на описот може да му се пристапи од три аспекта:

- како “сокриен” наративен фактор во општата маса од коментари;
- преку неговата имплицитно посочена поетска функција и
- како на релативно експлицитно истакнат релевантен ентитет.

Кога Друговац зборува за романот *Тврдоглави* од Славко Јаневски како за “роман-фреска” со по некој “веристички детал”, тогаш тоа во голема мера се однесува на описите. Описот се подразбира и во коментарот од типот: “Релјефни прикази на изгубеничкото и непокорното на народот”.¹⁹⁷ Овие квалификации ја имплицираат асоцијативната природа на описот и неговата реалистичка функција (=“стварносен ефект”). “Географските и

¹⁹⁷ Миодраг Друговац: *Историја на македонската книжевност XX век*, Мисла, Скопје, 1990 год., стр. 358

антрополошките поими” во расказите од книгата *Омарнини*, потоа “митотворечкото”, “безбројните агонии и сраженија” во романот *Легионите на свети Адофонис*, “Дантеовските слики” во трилогијата *Миракули на грозомората*, како и “(из)ретушираната историска фреска” од романот *Чудотворци* се однесуваат на метафоричноста на описот, подразбирајќи и податок за простор.¹⁹⁸

При третманот на прозата на Блаже Конески Друговац е за нијанса поконкретен по однос на предметното прашање. Се потенцира “длабочината на едноставноста”, така што: “Смислата из’ртува од контекстот: исказот е едноставен, а смислата е длабоко компонирана, Извонредно е усамен, безнадежен тој црвен цвет среде снежната шир, наспроти острите закани на ветрот, но стои за да постои како ‘реалност’ со која така уверливо се релативизира стравот од стихијата”.¹⁹⁹ “Длабококомпонираната смисла” што црвениот цвет ја поседува изникнува токму од описот на тој цвет. Ако описот не се споменува, тогаш барем се подразбира неговата висока функционалност, зашто тој се “осмислува” во сферата на текстовната макроструктура.

Она што од квалификациите на Друговац за романот *Пуреј* од Петре М. Андреевски може да се уважи како релевантно по однос на функционалноста на описот се “фолклорните и други детали” и “метафизиката на сонот”²⁰⁰ Првите се придонес за “реалниот ефект” на описот (според Друговац таканаречен “реализам од класичен вид”), а втората пак, ако се знае како е реализирана во романот на Андреевски не е ништо друго туку опис на настан, т.е. опис-“супстантивизиран предикат”, според параметрите на нашата експертиза.

Во прозата на Живко Чинго Друговац ги потенцира невообичаените “дескрипции од психолошки и социолошки вид”, “руралниот амбиент” кој е “о-посебен со свои митски и ментални генералии”, како и “необичните илустрации на загадочниот пасквелски пејзаж”.²⁰¹ Станува збор за функционалноста на описот по однос на ликот и асоцијативноста како иманенција на описот, односно на “пасквелскиот пејзаж”.

Уште еднаш Друговац индиректно упатува на смисловната значенка на описот како компетенција на макроструктурата, во анализата на романите за егејскиот егзодус од

¹⁹⁸ Види: Миодраг Друговац: *Историја на македонската книжевност XX век*, op. cit., стр. 359, 362, 363 и 365

¹⁹⁹ Ibidem, стр. 392

²⁰⁰ Ibidem, стр. 523

²⁰¹ Ibidem, стр. 534, 535

Ташко Георгиевски. Според Друговац, ако се менува амбиентот се менува и “симболната структура” која “раскажувачки се функционализира со други задачи”.²⁰² Кога Друговац вели дека: “Во сложената топонимика на Ташко Георгиевски, овој предел како да реферира значења, истовремено на *вкоренетост* и *проколнатост*, едно егејско инфернално ‘свето проклето’, без кое не се може, од кое се бега под теророт и кон кое човекот на Георгиевски секогаш одново му се враќа”, тоа всушност значи дека топосот (=просторот), т.е. описот е во функција на ликот и на смислата на романескната макроструктура.

Квалификацијата “поетско” за Друговац е синоним за описот. Притоа, можеби не мисли на славната дефиниција на Роман Јакобсон: *Од оската на селекција кон оската на комбинација*, но тоа е токму тоа: тоа “поетско” ја гарантира стабилната позиција на описот во наративниот дискурс, како негова иманентна значенка. Иако, кај Друговац, патот до “поетското” е тешко проодлив. Во таа смисла, за прозата на Јаневски, Друговац ќе рече: “Поетското е во реченицата, во монологот, во описот на настанот (...) Поетот е постојано присутен во сите прозни текстови на Славко Јаневски, па и во неговата патетична проза”.²⁰³ Во расказите од книгата *Ковчег* пак “(...) лиризмот, во некои случаи поетизацијата, излегува на преден план (...) Некаде лирското, универзализирајќи го исказот, се остварува во димензијата на езотеричноста што како пајакова мрежа го лови оној флуид, онаа пена на настанот”.²⁰⁴ “Пајаковата мрежа” на лирското е извонредна метафора за сублиматорската функција (секако и поетска) на описот, кој во длабинското рамниште, во макроструктурата, го носи како “бреме” она што се кажувало, раскажувало или “правело” на ниво на текст.

Лирското (=поетското), како белег на описот Друговац поконкретно ќе го истакне во освртот кон романите *Она што беше небо* на Владо Малески и *Белата долина* на Симон Дракул: “Лирскиот слој е функционализиран во мерка на едно естетски проминентно суптилизирање на описите како на јунаците, така и на сцените од Богомилскиот поход”,²⁰⁵ односно: “Колку е префинет лиричар Дракул посведочуваат

²⁰² Ibidem, стр. 571

²⁰³ Ibidem, стр. 352 и 354

²⁰⁴ Ibidem, стр. 360, 361

²⁰⁵ Ibidem, стр. 397

бројните описи на планината и рудините, на белите виуличави ноќи со волчји заби што од секаде демнат во дивината”.²⁰⁶

Кога Друговац се обидува експлицитно да проговори за описот, тој за него е “раскажувачки простор” каде се случува дејството и се отплеткува судбината на јунаците: “Тоа е особен свет (расказите и романите на Томе Момировски, з.м.), со своја тематика и естетска шифра, на навидум *мали* судбини во декорот на градските улици, еден раскажувачки простор што кај Момировски со максимално користење на анегдотата и достатно уверливо психолошко проникнување го разоткрива реалистички релевантниот детаљ за поминливото и маргинално”.²⁰⁷ Описот пак во книгата раскази *Омарнини* на Славко Јаневски е таков што “(...) раскинува со видовите дескрипција што на литературата во наследство ѝ останаа од класичните варијанти на реализмот. Сега низ текстот се афирмира еден естетски енергичен симболички свет, со *историски реминисценции и лирски проблесоци*, исказот се интелектуализира и метафоризира-тука и таму, би се рекло со една церебралност во себе”.²⁰⁸ (курз.Л.К.)

Експлицитните ставови на Друговац по однос на предметното прашање не се разликуваат многу од оние на другите македонски книжевни критичари. Описот може да биде во функција на дејството (тогаш кога е “раскажувачки простор”) и во функција на ликот*; потоа, описот може да се сретне во варијантата-опис на настан (=“реминисценции”); тој има и поетска функција (=“лирски проблесоци”) која ја подразбира и неговата метафоричност (макар била таа на места и “церебрална”).

Квалификациите на Друговац по однос на описот се премногу општи. Но, иако погледнати низ призмата на доминантниот историски параметар, тие, во најмала рака значат научен третман на овој ентитет во првата интегрална Историја на македонскиот литературен XX-ти век.

1.7.7. Венко Андоновски

²⁰⁶ Ibidem, стр. 443

²⁰⁷ Ibidem, стр. 429

²⁰⁸ Ibidem, стр. 359

* Категоријата портрет Миодраг Друговац ја третира соодветно на познатите во теоријата на литературата начини на портретирање. Нафреквентни во неговата историско-критичарска терминологија се портретистичките постапки: а) од позиција на омнисцентот; б) преку дејствувањето на ликот; в) ликот за себе и г) друг/други ликови за ликот.

Во вонредно значајната за современата македонска книжевна наука студија *Структурата на македонскиот реалистичен роман* на Венко Андоновски, пристапот кон описот е реализиран така што се проценува главно неговиот реалистичен (и реалистички) капацитет. Според Андоновски, описот е атемпорална категорија на дескриптивниот дијегетски аспект: “Теоријата на реализмот покажа дека во реалистичното раскажување постојат цели ‘ахрониски’ пасажи во кои дејството мирува, односно-се продуцираат стазисни наративни искази. Тие места (...) во реалистичната теорија се викаат *описи*”.²⁰⁹ (курз.Л.К.) Структурализмот го категоризираше описот во таканаречените стазисни наративни искази, а теријата на реализмот остана на нивото на третман на описите како “ахрониски пасажи во кои дејството мирува”. Описот не е, ниту може да биде атемпорален ентитет, затоа што подразбира процесуалност и во начинот на продукција (=писател, раскажувач) и во начинот на рецепција (=читател). Тој не е “безвременски” ни по однос на дејството, зашто ако впечатокот е прекин на дејството, вистината е дека описот го имплицира по таков начин што во кондензирана форма му дава закрила, за да го разводни порано или подоцна-за потребите на нарацијата во широка смисла. “Реалниот ефект” на описот, според Андоновски е резултат на функционалноста на детаљот, негов легитимен партиципиент (=pars pro toto): “Детаљот не е ништо друго туку основна стратегија (и реторски интерес) на дискурсот наречен опис. Од една семиотичка и реторичка гледна точка, описот може да се дефинира како дискурс во кој тема стануваат синегдохите: ориентацијата кон детаљот е синегдотска операција, а таа (...) има свој незапоставлив ‘реалистички’ ефект, односно-потенцијал”.²¹⁰ Стварносниот “потенцијал” на делот (=детаљот) по однос на целината (=опис) што се ефектуира преку таканаречената “синегдотска операција”, нешто кое е неоспорно, упатува на сложената (=интегративна) природа на описот: тој е структура чии составни делови имаат одредено место и значење со цел да придонесат за целоста на целината. Детаљот претставува магистрална составка на описот во “реалистичката” експертиза на Венко Андоновски: подробноста има специфична тежина во целината опис, зашто ја носи одговорноста да “втиснува стварност во текстот на фикцијата”: “На пет густо печатени страници се дава амбиентот (за структурата на романот *Крпен живот* од Стале Попов, з.м.); небаре

²⁰⁹ Венко Андоновски: *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, op. cit., стр.119

²¹⁰ Ibidem, стр. 122

сценограф кој ја мести сцената пред на неа да се појават *dramatis personae*, авторот ја дава ‘географската карта’ на местото со обилна дистрибуција на информанти (топоними), чија функција е да втиснат ‘стварност’ во фикцијата што следи, односно да ја обезбедат референцијалната илузија”.²¹¹ Топонимите на Стале Попов се детали подложни на “синегдотска операција” според Андоновски, односно информанти според терминологијата на Ролан Барт. Деталот, задолжен за “референцијалната илузија” не е ништо друго освен интегрален дел на опис.

1.7.8. Атанас Вангелов

Статијата *Отсушноста-реч* на Атанас Вангелов е описна експериза par excellence. Најнапред, тука, можеби за првпат во наратологијата се надминува една многу суптилна дилема-се наидува на “мирољубиво” и оптимално решение по однос на “атемпоралноста” на описот кој може да биде безвременска категорија само во смисла на “отсуство на историјата-како вечност”.²¹² Описот има само презентна егзистенција. Тоа веќе значи дека апсолутна ахроничност описот не познава. Описните искази * “(...) потекнуваат и упатуваат на едно единствено време и нивното време е-презентот (...) Тие го претвораат времето во вечност, а пак значењето-во закон”,²¹³ кој исказот задолжително го почитува и спроведува. Времето во описот е исклучиво сегашно. Дескрипцијата подразбира презентна перспектива по однос на она што се опишува. Кога презентната позиција на описот почнува да се разликува за сметка на перфектот (=“секавање”) или футурот (=предвидување), тогаш тој е - “праг” за “влез” во наратијата: “Кога писмото почнува да се секава: престанува како опис за да почне како наратија”.²¹⁴ Наративната и дескриптивната компонента на “линеарното писмо” Вангелов ги сопоставува така што првата е “експанзија” по однос на втората, а оваа пак значи нејзино “воопштување”: “Една текстовна организација која настанува во резултат на ширење или експанзија со оглед на некоја базична структура подлежи на-воопштување. Така, текстот се идентификува како

²¹¹ Ibidem, стр. 189

²¹² Атанас Вангелов: *Ненаметливи искази*, во *Отсушноста-реч*, op. cit., стр. 29

* Иако во оваа статија Вангелов говори за таканаречените “куси жанри”, нивната природа е многу сродна на описот, најмногу од гледна точка на можноста и тие и описите да се сообразат во “приказна во приказна”, според поимењето на Мик Бал.

²¹³ Атанас Вангелов: *Отсушноста*, во *Отсушноста-реч*, op. cit., стр. 35

²¹⁴ Ibidem, стр. 35

‘единица’ која трага по својот генерален или-идеален лик. Тие пак се, како што може да се претпостави надвор од времето, надвор од историјата (...) Текстот ‘единица’ се урива во својата формула (максима, поговорка, изрека, мудрост, филозофема) каде што престанува да биде-текст во тесната и вообичаена смисла на тој збор. Таа не е ништо друго туку неговото *резиме*, кое по димензија, може да се сведе на неколку реченици, на една реченица, на пропозиција или пак на елипса (пропозиција на пример, без глагол)”.²¹⁵ Резимето е тип “порака” која е “(...) плод на интерпретација на истиот текст во збиена (кондензирана) форма”.²¹⁶ Станува збор за таканаречената од Вангелов “прочитана порака” која “(...) се изведува од текстот (кој од своја страна се прима како единствена реченица) и која допушта споредба со означувачкото (во знакот-порака, з.м.)”.²¹⁷ Поточно, за “прочитаната порака” “(...) процедурата читање е ориентирана кон конструкција на означувачкото”,²¹⁸ т.е. “скриената смисла” која ваквата порака ја “формулира”. “Тоа што се нарече тука ‘уривање’ на текстот во-формула, не е ништо друго освен негова напишана, формулирана, присутна, *in praesentia* порака, некој вид ‘дадено’резиме на текстот во самиот текст ”.²¹⁹ (курз.Л.К.) Оваа констатација на Вангелов кореспондира со ставот на Мик Бал за *La mise en abyme concentrante* (=приказна во приказна) и *La mise en abyme éclatée* (=приказна во распаѓање), нешто кое ја одразува суштинската природа на описот (=густо значење, семантичко складиште) и начин на негова реализација во наративниот контекст (=густината се разложува, се разводнува низ нарацијата): “*Пораката го ‘собира’ текстот, а пок текстот ја ‘разложува’ пораката*. Таа е неговиот контекст (тоа што е ‘надвор’од текстот) кој ја ориентира полисемијата кон моносемија со помошта на: консеквентноста, консекутивноста, кохерентноста и континуитетот. *Накучо, пораката го ‘чита’ текстот како сложена единица од компатибилни единици*”.²²⁰ (курз.Л.К.) Станува збор за неутрализација на “антагонизмот” на двете основни составки на наративниот дискурс-раскажувањето и описот, а кој во книжевната теорија беше “воведен” од руските формалисти и уточнет од великаните на структурализмот од редот на Ролан Барт и Жерар Женет. Не може да се зборува за примат на нарацијата над описот, односно за

²¹⁵ Атанас Вангелов: *Ненаметливи искази*, во *Отсушноста-реч*, op. cit., стр. 29

²¹⁶ Атанас Вангелов: *Демонстрација*, во *Отсушноста-реч*, op. cit., стр.30

²¹⁷ Ibidem, стр.30

²¹⁸ Ibidem, стр. 30

²¹⁹ Ibidem, стр. 30

²²⁰ Ibidem, стр. 30

секундарност на описот по однос на нарацијата. Тие се едноставно-само рамноправни составки на наративното писмо.

Во експертизата на Вангелов нема место за “соперништво” меѓу раскажувањето и описот: тие не само што добиваат третман на еднаквост, туку се и заемно комплементарни. Без тоа не може да се замисли природата на наративниот текст: “Појавата кога ‘раскажувањето’ се усовршува така што тоа, практично, се укинува, а се укинува така што му отстапува место на друг тип дискурс кој е-ненаративен: описен, афирмативен и аподиктички, упатува на тоа да се рече: нема (довршено) раскажување кое не се преобразува во својата спротивност-опис, и нема опис кој не се преобразува во расказ”.²²¹ Кохерентноста на наративниот текст се постигнува со заемна проникнатост на описот и расказот, чие “дејствување” внатре во текстот е наизменично. Заправо, внатрешната организација на текстот е таква што опишувањето и раскажувањето се проникнуваат според начелото воопштување, односно конкретизација: ***“Писмото располага со еден скриен каприц до кој особено држи и кој може да се опише како конкретизација која копнее по воопштување (нарација) и како воопштување кое копнее кон конкретизација”***.²²² (курз.Л.К.) Крајот на раскажувањето е почеток на опис, а описот го имплицира раскажувањето така што “се сеќава” на него: “Раскажувањето се ‘движи’ кон описот затоа што не може да се замисли едно раскажување кое нема ‘крај’; раскажувањето како-бескрајност. *Прагот на бескрајноста е описот*. Тој пак од своја страна го ‘допушта’ раскажувањето од причина што се ‘сеќава’ на него. Затоа и може да се рече дека ‘сеќавањето’ е во доменот на описот кој, во својата разложена, растворена и, со тоа, невидлива форма (затоа што е несупстанцијална) се ‘наоѓа’ во нарацијата”.²²³ Ова веќе може да значи дури и доминација на описот над расказот, од проста причина што “отсутноста” на вториот се претвора во присутност, внатре во описот: “Сеќавањето, меѓутоа подразбира отсутност. Се сеќаваме за тоа што е потиснато и постои во некој перфект; се сеќава презентот на перфектот; се сеќава егзистентот на својата-отсутност. Доследно на тоа, сеќавањето е: конструкција и трансфер на отсутноста во присутност (презент). Тој презент, меѓутоа, како омнипрезент е по дефиниција, дескриптивен”.²²⁴

²²¹ Атанас Вангелов: *Коментар, во Отсутноста-реч*, op.cit., стр. 33

²²² Атанас Вангелов: *Отсутноста*, во *Отсутноста-реч*, op. cit., стр. 35

²²³ Ibidem, стр. 35

²²⁴ Ibidem, стр. 35

Станува збор за своевидна “предност” на описот по однос на раскажувањето, за еден белег на описот кој значи дека тој може да го “носи” “сеќавањето”, т.е. раскажувањето во себе. Предност, затоа што обратната состојба-не е можна. Не постои!

Таканаречените “искази-формули”, т.е. кусите жанри кои Вангелов ги уточнува како “минимална” или “проста форма” на описот имаат не само сродни (речиси идентични) особини, туку покажуваат сродност и по однос на начинот на нивното разоткривање (=реализирање, функционирање) низ текстот:

“-Исказите-формули доаѓаат по некоја раскажана ситуација (секвенца) или серија ситуации (секвенци);

-тие ‘затвораат’ ситуација или секвенца;

-по однос на текстот кој претходи се однесуваат како сумариум или резиме;

-тој ‘однос’ е можен затоа што сумариумот или резимето е ‘поголемо’ на семантички план и ‘помало’ на вербален;

-врз таква основа може да се каже дека формулите се класематски, а пак текстот е сематски;

-тоа е доволен услов да се формулира дека формулите се, истовремено, некој минимум и максимум на текстот”.²²⁵ По однос на наведените белези на “кусите жанри”, односно описот, а кои имаат потенцијал да егзистираат како “текст во текст”, ја истакнуваме можноста за едно дополнување кое се однесува само на описот. Се работи за описот како “сумариум” или “резиме” не само по однос на наративната секвенца која му претходи (=презент по однос на перфектот, т.е. “сеќавање”), туку и по однос на наративната секвенца која допрва следува (=презент по однос на футур, т.е. “предвидување”). Зашто имено, описот има и таков обичај, многу често да ја “најавува” наратијата.

Уникатноста на дескриптивната експертиза на Вангелов подразбира неутрализација на она што значеше невралгична точка во дотогашната теорија на описот. Стојалиштето за секундарноста на описот по однос на наративната предикација, застапувано од еминентни литературолози, се поткопува во темел со квалификацијата од типот: “Ако описот е ‘полесен’ од расказот (став на Жерар Женет, з.м.), тогаш тој ризикува да остане ‘во сенка’ во споредба со раскажувањето. Така, леснината на настанувањето се претвора во тежина

²²⁵ Атанас Вангелов: *Особености*, во *Отсутноста-реч*, op. cit., стр. 31

(бреме) на забележувањето. Тоа бреме кое константно се заканува да го поништи описот со тоа што го постави на некоја ‘слепа точка’ во наративната структура, мора да биде константно отстранувано, а се отстранува така што описот отежнува (обременува) како текстовна единица. Неговата ориентација е кон значењето, во споредба на дадена наративна единица која, по себеси, нема значење, ами само со оглед на некоја инстанца. Тежината, отежнатоста, нечитливоста или таканаречената семантичка густина која, од своја страна, покажува склоности кон шифра се не само афинитет, туку и стратегија на описот”.²²⁶ Истражувањата и практичните искуства навистина упатуваат на тешкотија во забележувањето на описот. Заправо, не се работи за толку изразена невпечатливост, дури и кај неопитниот читател, колку за немање волја да се увиде “обременетоста” на описот како “текстовна единица” која претендира “бремето” да го преобрати во смисла. Не секој може, а пред сè, не секој *сака* тоа “смисловно бреме” - да го “дешифрира”. Тоа е, се чини, основната причина што описот останал маргинализиран наративен ентитет. Во процесот на рецепција на описот потребен е влог од поинтензивен ментален напор и секако многу *сакање* (=голема желба) да се “прочита” неговата “шифрирана смисла”, за правилно да се позиционира во наративната структура. Во таа смисла, ставовите на Вангелов се од непроценливо значење: тој нуди формула како да се надминат предрасудите за описот, за тој, без теорискиот и теоретичарски притисок по однос на секундарниот статус да го заживее својот не толку самостоен живот, затоа што таков не му е ни потребен. Описот само бара легитимација на рамноправноста по однос на раскажувачката оска во наративниот текст.

Резимираната форма на експертизата на Атанас Вангелов како придонес по однос на предметното прашање изгледа вака:

-Описот како презент во својата “кондензирана” семантика го имплицира перфектот (=она што веќе се случило; “сеќавање”) (и фугурот, т.е. она што треба да се случи; “предвидување”);

-Описот како “порака-резиме”, “текст во текстот”, зашто “пораката го *собира* текстот, а текстот ја *разложува* пораката”. “Ривалитетот” меѓу двата начина на книжевно претставување-нарација и дескрипција (според терминологијата на Жерар Женет) се неутрализира. Тие се *еднаковозначни*;

²²⁶ Атанас Вангелов: *Коментар, во Отсутноста-реч*, op. cit., стр. 34

-Кога “пораката-резиме” го “собира” текстот таа не прави ништо друго, освен што-
генерира смисла! По таков начин описот станува *поекономичен* од раскажувањето;

-Описот и расказот се разнородни ентитети, но комплементарни и заемно функционални;

-Описот го имплицира расказот како “сеќавање”, како “отсутност”. Тогаш описот има поширок функционален и семантички распон, нешто кое допушта (но само тогаш) негова предност по однос на расказот;

-Бележите на описот се речиси идентични со оние на “мини-жанрите” (=“исказите-формули”), зашто вториве се само “проста форма” на описот;

-Описот е “лесен” во “настанувањето”, но тежок во забележувањето; описот е “смисловно бreme” во наративната структура.

%

Зародишот на теоријата на описот во специјалистичкиот литературен опус на Виктор Борисович Шкловски кој еволуира низ истражувањата на структуралистичката школа, својата досега најразвиена форма ја достигнува во величествената дескриптивна експертиза на Филип Амон. Најексплицитно издание на оваа теорија, втемелено на принципот на граматичка и наратолошка логика, наоѓаме во ставовите на Атанас Вангелов.

Искусвата на овие литературни научници ги имаме предвид во изработката на нашата описна експертиза.

2. Демонстрација

2.1. Модел

Описното рамниште во прозниот текст располага со автентичен поредок на елементите во сопствената структура и автономна стратегија на функционирање. Тие се реализираат низ четири етапи: 1. *Дескриптивна типологија*; 2. *“Кутија со фотографии”*; 3. *Модел на свет* и 4. *Дескриптивна микроструктура*. Врховна цел на анализата на описниот дискурс претставува нивото на дескриптивната микроструктура, кое треба да покаже (и докаже) дека дескриптивниот дијегетски начин на литературно претставување е еманципиран текстовен ентитет и рамноправен (=еднаковозначен) со чисто наративниот, онака како што го конституираше Ролан Барт (=низа од кардинални гнезда), односно раскажувањето во потесна смисла, според вокабуларот на Жерар Женет.

2.1.1. Дескриптивна типологија

Како категорија на описното рамниште, дескриптивната типологија диференцира три основни типа опис: *чист опис (=слика)* (натаму ЧО); *наративизиран опис* (натаму НО) и *опис-супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)* (натаму СП).*

Чистиот опис (=слика) е елементарна и најсложена дескриптивна единица. Тој по дефиниција е комплементарен со категоријата портрет (=опис на лик). Нивната заемна функционалност подразбира двонасочна релација: ЧО (=слика) по однос на лик и лик по однос на ЧО (=слика). ЧО (=слика) е суштински реализатор на концептот-“Кутија со фотографии”, базична состојка на нацртот-*модел на свет* и есенцијален фактор во конституирањето на дескриптивната микроструктура.

Според параметрите на дескриптивната типологија (заснована на анализата на пет романи од македонската, три од јужнословенските и еден од светската литература²²⁷), категоријата чист опис познава два вида: *стожерен, т.е. автономен ЧО (=слика)* и *éclatée ЧО (=слика)*.* Природата на стожерниот ЧО (=слика) е таква што околу себе ги собира éclatée ЧО (=слики) кои кон него гравитираат, според сличното значење. Станува збор за почитување на метафоричката клаузула на Јакобсоновата поетска функција, иманентна на функционалноста на описот во прозниот дискурс. Стожерниот (=автономен) ЧО (=слика) го сублимира значењето од неавтономните (=éclatée) слики по таков начин што тоа се трансформира во смисла, преку именувањето и дефинирањето на конкретен концепт (=пол) од дескриптивната микроструктура. Стожерниот ЧО (=слика) е стожерен заради новиот податок што го носи како белег (=показател) на амбиентот, средината и

* Во рамките на нивоата-дескриптивна типологија и “Кутија со фотографии”, при анализа на описното рамниште во романите што се предмет на наш интерес, ќе биде опфатено и портретирањето на ликот-протагонист (“главен” лик, според терминологијата на конзервативната теорија на литературата, односно ликот носител на улогата-субјект, според актанцијалната матрица на Греимас), според познатите во теоријата на литературата постапки на портретирање.

²²⁷ Ташко Георгиевски: *Време на молчење*, Мисла, Скопје, 1981 год.; Димитар Солев: *Кратката пролет на Моно Самоников*, во *Под усвитеност*; *Кратката пролет на Моно Самоников*, Мисла, Скопје, 1980 год., стр. 103-279; Славко Јаневски: *Две Мариш*, во *Две Мариш*; *Месечар*, *Наша книга*, Скопје, 1976 год., стр. 5-125; Живко Чинго: *Големата вода*, *Наша книга*, Скопје, 1988 год.; Петре М. Андреевски: *Последните селани*, *Зумпрес*, Скопје, 1997 год.; Милош Црњански: *Селидби*, *I дел*, *Наша книга*, *Македонска книга*, *Мисла*, *Култура*, Скопје, 1987 год.; Аугуст Шеноа: *Златото на златарот*, *Култура*, *Мисла*, *Наша книга*, *Македонска книга*, *ЗИД Нова Македонија*, Скопје, 1976 год.; Иван Цанкар: *На пругорнината*, *Култура*, *Македонска книга*, *Мисла*, *Наша книга*, Скопје, 1983 год.; Оноре де Балзак: *Шагринска кожа*, *Мисла*, Скопје, 1972 год.

* Терминот éclatée го користиме во онаа смисла во која го употреби Мик Бал како-приказна во распаѓање. Неговото буквално значење подразбира одблесок. Од: éclat m.-блесок, сјај, односно: éclater v.-се распрснува, блеска, пука. Види: Бранислав Грујиќ: *Речник француско-српскохрватски, српскохрватско-француски*; *Обод*, Цетинје, 1981 год., стр. 82

атмосферата што ги опишува (а каде што се случуваат настаните), но и според новиот концепт од дескриптивната микроструктура што го конституира. Но, не секоја автономна слика засновува нов концепт во најдлабокото ниво на описното рамниште. Постојат и такви ЧО (=слики) кои се “упатуваат” кон некој веќе постоечки концепт од дескриптивната микроструктура. Тие го стекнуваат атрибутот стожерни затоа што го збогатуваат значењето-трансформирано во смисла, според новата информација за некоја од составките на описот (=амбиент, средина или атмосфера). Карактерот на двата вида ЧО (=слика) е таков што стожерниот се одликува со независност по однос на éclatée ЧО (=слика), а овој пак е субординативен по однос на стожерниот.

Чистиот опис со реален и просторен (=визуелен) ефект (=референцијална илузија) (понатаму ЧО р. и п. еф.) претставува своевидна варијанта (но не и вид) на стожерниот ЧО (=слика). Според својот појавен карактер, ЧО р. и п. еф. многу, или воопшто не се разликува од ЧО (=слика) стожерен или éclatée. Основна, диференцијална црта на ЧО р. п. еф. по однос на типот ЧО (=слика) е отсуството на семантички потенцијал (=скриено значење). ЧО р. п. еф. не поседува свое имплицитно означено што би било функционално по однос на ЧО (=слика), стожерен или éclatée, или пак друга единица на дескриптивното рамниште. Врската на ЧО р. и п. еф. со ЧО (=слика) е лабава. Тоа е така затоа што овој опис има извесна самостојна функционалност. Тој е задолжен за симулирање стварност (=реален ефект) и просторност (=визуелен ефект) во текстот, кој по дефиниција е фикција.** ЧО р. и п. еф. е редовно присутен во нарацијата како неопходност, за преку него да се интензивира довербата на читателот по однос на она што се опишува, но и по однос на она што се раскажува. Во извесна смисла, ЧО р. и п. еф. претставува фактор на убедување. Тој предизвикува референцијална илузија. За овој опис не постои патоказ кој би го одвел до некој конкретен стожерен ЧО (=слика) и преку него, посредно во дескриптивната микроструктура. Но, иако се чини парадоксално, тој сепак партиципира во неа, зашто, на крајот на краиштата така треба и да биде. Патот на ЧО р. и п. еф. до дескриптивната микроструктура е кривуличав и нетрасиран. ЧО р. и п. еф. “се привлекува” меѓу стожерните ЧО (=слики), односно портретистичките фрагменти, за со

** Станува збор за наративен ентитет кој Ролан Барт и Венко Андоновски го нарекоа “непотребен”, “излишен”, односно “неполезен” детал. Ние пак го третираме не како тип опис, туку како варијанта на ЧО (=слика), таков кој треба да предизвика реален и/или просторен ефект.

помош на рецептивна моќ на читателот (надворешен, фактор кој не учествува во структурата на литературниот текст), сепак мошне удобно да се смести во дескриптивната микроструктура.

Наративизираниот опис именува дејство, т.е. процес. Тоа е неговата суштинска значенка. Тој е секогаш сведлив на глаголска именка, така што поимењето по однос на него е мошне економично. Процесуалната и дескриптивната компонента во него се застапени во еднакви пропорции. НО по дефиниција има двократна функционалност. Овој тип опис се реализира или како *вовед во нова раскажувачка секвенца* или пак подразбира *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*. НО покажува тенденција кон воопштување во нарација, по таков начин што или ќе воведе во нова раскажувачка секвенца, или пак ќе назначи околности во кои ќе почне да се одвива некој процес. Тој ќе го стори именувањето на дејството, т.е. процесот (=глаголска именка), кое порано или подоцна ќе биде имплицирано во некој ЧО (=слика), најчесто стожерен. По таков начин и врската помеѓу ЧО (=слика) и НО е посредна. Индиректно, преку автономна слика, НО станува партиципиент во нацртот-модел на свет, односно дескриптивната микроструктура.

Супстантивизираниот предикат (=кондензирано дејство), Атанас Вангелов го дефинираше како текстовен ентитет “(...) извлечен од времето како основен белег на нарацијата”, така што: “Тоа ‘извлекување’ го гарантира нивниот описен карактер како појава и нивниот наративен карактер како потенцијал”.²²⁸ СП е заправо-опис на настан.* Настанот пак е составна единица на описот, но таква која се манифестира како член-гостин на описот. Овој тип опис се одликува со висок степен на процесуалност, но таков кој го поседува како потенцијал. Во мигот кога тој потенцијал почнува да се реализира, веќе не станува збор за составка на дескриптивното рамниште, туку таква која почнува да му припаѓа на наративниот дијегетски начин на книжевно претставување. Затоа, СП се квалификува како тип опис кој стои на границата меѓу описот и расказот. Описот СП е кондензирано дејство. Сè додека дејството се наоѓа во таква состојба, може да стане збор

²²⁸ Атанас Вангелов: *Коментар во Отсутноста-реч*, op. cit. стр.33

* Настанот го вброивме во составните делови на описот, но таков кој е член-гостин на описот.

за СП како тип опис. Кога кондензираноста ќе се “разводни”, тогаш описот-СП ја поминува границата, за да стане расказ. Кога описната (=дескриптивна) составка на СП е на ниво на “појавност”, тогаш се работи за партиципиент на дескриптивното рамниште, кој во “одделите” дескриптивна типологија и “Кутија со фотографии” ја манифестира својата двократна функционалност: еднаш по однос на ликот (ликот-субјект, според актанцијалниот модел на Греимас) и уште еднаш по однос на конкретен и тоа стожерен ЧО (=слика). Преку автономната слика, СП “учествува” во нацртот-*модел на свет* и во дескриптивната микроструктура.*

2.1.2. “Кутија со фотографии”

Концептот-“Кутија со фотографии” е втора етапа во процесот на реализација на функционалната стратегија на описното рамниште. Станува збор за сложена дескриптивна категорија што ги именува, подредува и обединува стожерните и *éclatée* ЧО (=слики), по таков начин што на показ се става прецизно дефинираната природа на нивните врски. Тоа пак веќе значи почеток на валоризацијата на поетската функција, иманентна на карактерот на описот како текстовна единица. Најнапред, “Кутијата со фотографии” е должна да го засити начелото-континуитет и комплементарност, откако секој ЧО (=слика), по неговото изолирање од контекстот е-именуван како стожерен или *éclatée*. Во тој миг (Филип Амон во овој случај го користи поимот “силно врамување”) стожерните ЧО (=слики) се подредени на хоризонталната оска (=оската на комбинација), така што нивните релации се метонимиски (засновани на начелото-соседност). ЧО (=слики) пак со *éclatée* природа, затоа што се семантички несамостојни, се наоѓаат распоредени на вертикалната оска (=оската на селекција) и гравитираат кон конкретна стожерна слика, според сличното со неа значење (засновани на начелото-метафоричност). Релацијата-*éclatée* ЧО (=слика) по однос на стожерната е зависна, односно метафорична. Имплицитното означено (=скриеното значење) пак на секој стожерен опис ЧО (=слика), кое по својата природа е исто така метафорично, преку нацртот-*модел на свет* (=конфигурација на дескриптивниот простор, според Филип Амон) се метаморфозира во смисла (=литерарно-дијалектички

* Ние анализираме СП како единица на дескриптивното рамниште, т.е. таква која е на ниво на “појавност”, а не и таква која копнеејќи, се воопштила во нарација.

процес-семиоза, кој според Чарлс Сандерс Пирс и Мајкл Рајфатер подразбира квалитативна трансформација на значењето во смисла) во дескриптивната микроструктура. Односот на ЧО (=слика) со портретот е комплементарен, тогаш кога функционалноста е двострана, а компатибилен тогаш кога релацијата меѓу нив е еднонасочна (т.е. само описот е функционален по однос на ликот)** . Специфичноста на оваа таканаречена “Кутија со фотографии” за разлика од “фотографската кутија на Филип Амон”*** дозволува “читање” од типот: “разгледување” на ЧО (=слики) како хронолошки и смисловно подредени фотографии, така што секоја следна е “зависна” од претходната, онака како што и секој ЧО (=слика), замислен како фотографија е своевидна подлога, услов за да се сфати оној што следува. Тоа значи дека природата на врските меѓу сите последователни ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* е метонимиска и комплементарна. Таа го обезбедува континуитетот на ЧО (=слики), забележителен на ова и нивото на *модел на свет* од описното рамниште. Континуитетот дава целосен приказ на распоредот на кардиналните составки на описното писмо-ЧО (=слики), онака како што тие се сретнуваат последователно во текстот, а во процесот на нивното изолирање од глобалната нарација.

2.1.3. Модел на свет

Нацртот-*модел на свет* претставува ексклузивен дескриптивен репрезент на поетската функција што ја заговараше еминентниот лингвист и литературолог Роман Осипович Јакобсон. Станува збор за структура, чија суштина е автентична и подразбира соодветна адаптација на она што Александар Гилеј го нарече модел на свет по однос на дескриптивната типологија што се нуди во оваа студија. *Моделот на свет* ги “содржи”

** Компатибилноста како однос меѓу описот и ликот, односно портретот е забележителна само во анемична проза. Инаку, по дефиниција оваа релација е комплементарна (опис во функција на лик, односно портрет и лик, односно портрет во функција на опис).

*** Постои разлика меѓу она што ние го нарекуваме “Кутија со фотографии” и “фотографската кутија” на Филип Амон употребена како “помошно средство” на постапката “силно врамување”, која учествува во процесот-правење опис (=дескрипција). “Силното врамување” претставува скаменување “(...) како на фотографијата, не сликата туку процесот на кој таа се формира”. Според тоа, терминот “фотографска кутија” на Филип Амон е исползуван за да се означи процесот на формирање опис, тогаш кога тој се перцепира како изолирана од контекстот целина-систем. Тогаш и само тогаш (кога е силно врамен) описот и рецепцијата по однос на него може да се карактеризира со атемпоралност, макар што и тогаш тој се одликува со “презентна егзистенција”, како што тврди Вангелов и како што впрочем покажа нашата анализа. Таква е природата на ЧО (=слики) според параметрите на нашата експертиза, тогаш кога се набљудуваат изолирано и секако, сведени на значење кое ќе метаморфозира во смисла, длабоко во дескриптивната микроструктура. Види: Philippe Hamon: *The description of indescribable*; op. cit., p.3

(опфаќа) ЧО (=слики) како столб на дескриптивниот дискурс во еден наративен текст. Природата на врските меѓу ЧО (=слики) во концептот-*модел на свет* ја реализираат поетската функција по таков начин што последователните слики (стожерни или *éclatée*), но и стожерните како темел на ваквата арматура, се поврзуваат метонимиски (=принцип-соседност) и според принципот комплементарност, додека пак ЧО (=слики) што се *éclatée* по однос на стожерните, го задоволуваат условот метафоричност (=врската се заситува според начелото-сличност). Метафоричноста не е само природа на врската на *éclatée* сликите по однос на стожерните. Таа е легитимен начин на изразување на значењето и на сите ЧО (=слики), автономни или *éclatée*, затоа што секој опис претставува своевидно семантичко складиште. Стожерните ЧО (=слики) се темел, носител на нацртот-*модел на свет*. Тие во себе го сублимираат имплицитно означеното продуцирано од сите *éclatée* ЧО (=слики). Едновременно, сите ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* се, по својата природа метонимиско-метафорични, зашто поседуваат и сопствено скриено значење (=метафоричност) и остваруваат релации според начелата соседност и сличност. Односите меѓу последователните слики се реализираат според принципот-комплементарност (=надополнување, кое во основа подразбира соседност, т.е. метонимичност)*, додека пак оние на *éclatée* ЧО (=слики) по однос на стожерните подразбираат зависност, разводнување, распрскување, прецизирање, уточнување (таа врска е метафорична). Врската меѓу стожерните ЧО (=слики) во овој нацрт е базична (=стожерна), аналогно на нивната природа и статус во дескриптивниот дискурс, зашто тие имаат метонимиско-метафоричен карактер, нешто кое е предуслов за конституирање на она што претставува дескриптивна микроструктура.**

* Во нацртот-*Модел на свет* комплементарноста и метонимичноста (=соседност), како природа на врската меѓу сите последователни ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* и меѓу стожерните слики не си пречат една на друга, зашто токму соседноста е услов за заемно надополнување.

** Стожерната врска меѓу стожерните ЧО (=слики) не значи дека само две стожерни слики се силно поврзани меѓу себе. Природата на оваа врска е метонимиска и комплементарна едновременно. Секоја стожерна слика е силно поврзана со секоја следна (=соседна) стожерна (метонимиската и комплементарната врска се двонасочни), а несоседните стожерни слики се заемно комплементарни, така што по таков начин се стекнува впечаток на целосност на описното писмо, сведено само на стожерни слики. Зашто имено, стожерните слики (во својата соседност и заемна комплементарност) се еднаковозначни партиципиенти во дескриптивната микроструктура, чија смисловна арматура се (а преку нив и сите други описни единици што во нив се “влеваат”). Врската меѓу последователните слики е метонимиска и комплементарна, исто така. Тоа значи дека секоја следна слика (стожерна или *éclatée*) ја надополнува претходната, онака како што и секоја слика (стожерна или *éclatée*) е предуслов за да се сфати наредната. Соседноста (=метонимичноста) и комплементарноста како природа на врската меѓу ЧО (=слики) во заемното функционирање не се исклучуваат.

2.1.4. Дескриптивна микроструктура

Дескриптивната микроструктура е последна етапа во процесот на конституирање на описното рамниште (=дескриптивен дијегетски начин на литературно претставување) како еден од конституентите на наративното писмо. Таа претставува смисловна платформа конституирана од дескриптивни јадра (=полови), која ги сублимира на себесвојствен начин, сите сегменти на дескриптивниот дискурс (=дескриптивна типологија, “Кутија со фотографии”, заедно со процесот портретирање и нацртот-*модел на свет*). Дескриптивната микроструктура е конечна цел во анализата на описното рамниште. Таа покажува дека тоа е еманципиран ентитет, значаен исто колку и нарацијата во потесна смисла, т.е. низата од кардинални јадра онака како што Ролан Барт ја дефинираше.^{***} Оваа “длабинска” структура на анализата на описното рамниште подразбира образување концепти (=полови, т.е. “смисловни” јадра), како макросинтези на значењето од ЧО (=слики) (половите од дескриптивната микроструктура по однос на ЧО (=слики) се кохезивни), кои пак од своја страна се податни за реализација на механизмот за трансформација на значењето во смисла. Бројот и подреденоста на половите не се детеминирани (анализата покажа дека тие се најчесто три, а не повеќе од четири, што пак значи дека се вградуваат во таксономскиот четириаголник на Греимас, според принципот-кохерентност по однос на низата од кардинални гнезда), а односите меѓу нив се односи на комлементарност и импликација.* По таков начин, дескриптивната

Врската на зависност, како однос на *éclatée* слика кон стожерна е метафорична (=сличност) и едностраност. Според карактерот на овој тип врска, една *éclatée* слика гравитира кон конкретна стожерна слика, според сличното со неа имплицитно означено. Една стожерна слика пак може да сублимира значење од повеќе *éclatée* слики, кое трансформирано во смисла, партиципира и тоа како конституент во даден, конкретен концепт (=пол) од дескриптивната микроструктура.

^{***} Аналогно на анализата на раскажувањето на Ролан Барт, дескриптивната микроструктура е највисокото, поточно најдлабокото ниво во анализата на описот (кај Барт тоа е рамништето на нарацијата), кое ги обединува нивоата, т.е. етапите што § претходат (=дескриптивна типологија, “Кутија со фотографии” и нацртот-*модел на свет*).

* Односите меѓу концептите (=половите) на дескриптивната микроструктура се односи на комлементарност и импликација. Секој концепт по однос на секој друг, без разлика на бројот на половите е комлементарен, односно “смислата” на еден концепт ја имплицира смислата на секој друг. Навидум постои сличност, некој би рекол истоветност на дескриптивната микроструктура (освен што не секогаш таа е четириполова) по однос на таксономското јадро што го заговараше Греимас во својата Наративна граматика. Сличноста не ја демантираме, меѓутоа, подвлекуваме дека, конституирањето на она што го нарекуваме дескриптивна микроструктура, анализата на описот, без тенденциозност, го наметна сама по себе. Види: Алжирадес

микроструктура е носител на севкупното значење што описниот дискурс го продуцира, за тука тоа да егзистира во густа, кондензирана форма (=смисла). Овде е сместена смислата на целиот дескриптивен контекст, заедно со оправдувањето на заглавието на текстот. Дескриптивната микроструктура, заедно со наративната (=низата од кардинални гдезда, која ја опфаќа само нарацијата во потесна смисла) се заемно кохерентни и како такви се конституенти на длабинската структура (=макроструктурата, т.е. семиотички четириаголник) на наративното писмо. Дескриптивната микроструктура, како смисловна платформа на описниот дискурс претставува негов најфункционален ентитет што ја неутрализира маргинализираноста и инсигнификантноста на описот, легитимирајќи го неговото место и улога во прозниот текст.

2.2. Време на молчење

(Ташко Георгиевски: Време на молчење. - Скопје, “Мисла”, 1981)

Квантитативен биланс од анализата на дескриптивното рамниште на романот *Време на молчење* од Ташко Георгиевски (натаму ВМ од ТГ)*:

-*Чист опис (=слика)*-26 примероци;

-*Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија)*-4 примероци;

-*Наративизиран опис*-3 примерока;

-*Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)*-9 примероци.

Портрет. Во романот ВМ од ТГ се портретира ликот на Доне Совичанов.

Директно портретирање:

Греимас : *Елементи за една наративна граматика*, во *Теорија на прозата*, Избор на текстовите, превод и предговор проф. д-р. Атанас Вангелов, op. cit., стр. 93-129

* Бројот на страниците на цитатите од романот *Време на молчење* од Ташко Георгиевски, според изданието на *Мисла*, Скопје, 1981 год., натаму ќе се наведува во загради. По ист начин ќе се постапи и со бројот на страниците на цитатите од другите романи што се предмет на наша анализа.

- а) *Лично име (Доне Косиот)*
- б) *Лик за себе (Доне за себе)*-1 фрагмент;
- в) *Друг лик за Доне Совичанов*-смисловно групирани во 3 фрагмента;
- г) *Narator za lik*-11 fragmenti, smislovno grupirani vo 3 kompleksni primeroka;
- д) *Детал*
 - аловото веленце и
 - војничкиот ремен со шарки на избројано време.

Индириктното портретирање (портретирање преку нарација)-23 фрагменти, смисловно групирани во 9 комплексни примероци.

Карактер на нарацијата. Нарацијата во романот ВМ од ТГ е омнисцентна. Нагласената нараторската непосредност е резултат на раскажувањето преку светогледот и искуството на протагонистот Доне Совичанов. ЧО (=слики) во ВМ од ТГ тематски го делат романот на три дела:

- пустош во опустошното егејско село (молк, глумотија, пустош);
- опустошен живот, пустош и глумотија во бегалскиот камп во Браилово и
- пустош во затворскиот живот.

Сите 26 ЧО (=слики) се комплементарни со ликот, односно портретот на Доне Совичанов* и како такви се “влеваат” во концептите на дескриптивната микроструктура.

Овој роман има 7 стожерни ЧО (=слики) што во себе го сублимираат имплицитното означено на 19-те *éclatée* слики, кои гравитираат кон стожерните, според сличното со нив значење (=метафоричност). Стожерните ЧО (=слики) се диференцираат како стожерни, главно според новиот податок за амбиент, средина и атмосфера што го носат во себе. Атмосферата како составка на описот е речиси секаде иста-тегобна. Стожерната слика 1 претставува пример не само на она што Филип Амон го нарече “дескрипција во негација”, туку и таква која може да го добие квалификативот “прашална”. Скриената семантика на стожерните ЧО (=слики) е насочена кон два концепта на дескриптивната микроструктура: *пустош, молк, глумотија на просторот*,

* Односите на ЧО (=слики) со ликот, односно портретот на Доне Совичанов се односи на заемно дополнување (=комплементарност). Релацијата е секогаш двонасочна: ЧО (=слика) по однос на лик и лик по однос на ЧО (=слика).

времето и во човекот и опустошен, ништожен живот на бегалците. Двополовата дескриптивна микроструктура^{**}, која сосема легитимно ги почитува комплементарноста и импликацијата, како начини на поврзување на ентитетите што го трансформираат имплицитното означено на ЧО (=слики) во смисла, е релевантен приказ на доминантната тематска преокупација во литературата на Ташко Георгиевски-егзодусот на егејските Македонци од средината на XX-от век.

Континуитетот на изолираните ЧО (=слики), стожерни и *éclatée* во нивоата “Кутија со фотографии” и *модел на свет* во овој роман (но и во другите анализирани романи) е очигледен. Макар бил и последица на линеарната природа на нарацијата, сепак, доволно силна е поддршката што доаѓа од природата на врската меѓу последователните слики (=комплементарност и соседност, т.е. метонимичност). Континуитетот сам по себе подразбира процесуалност и во таа смисла тој ја “нарушува” статичноста и атемпоралноста, значенки што на описот му останала во наследство од античката литературна наука и големите литературолози на XX-от век. Токму континуитетот во градбата и рецепцијата на ЧО (=слики) е тој што учествува во трасирањето на патот до полето на смислата (=дескриптивна микроструктура) што пак е илустрација на императивот-описното рамниште е рамноправно со чисто наративното и двете ја чинат комплетна (и кохерентна) длабинската структура на прозниот текст.

^{**} Романот ВМ од ТГ е единствен случај што во анализата на дескриптивното рамниште, во нивото на дескриптивна микроструктура покажа насоченост на стожерните ЧО (=слики) само кон два концепта. Другите осум анализирани романи имаат дескриптивна микроструктура конституирана од три, односно четири полови.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. Пустош во селото Браилово (автономна, стожерна) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Нели куќите една од друга беа одделени со големи букови или костенови ставари? Сега ништо не се гледа-не оти ги нема плетиштата, тие се тука, ама ги покрила трева боз и капини и од нив сега сиркаат само керамидите и оџаците. Подивува ли земјата без луѓето?” (стр.7) Оваа стожерна слика е конституент на концептот-пустош, глумотија, молк од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 2. Црквата во селото (втор кадар на слика 1, éclatée на слика 1) Податок за амбиент и атмосфера.

“Црквата (...) Вратата беше однесена а прагот опоганет.” (стр.9) Овој неавтономен опис претставува распркување на слика 1 и е функционален (=зависен) по однос на автономната слика 1, за индиректно (преку слика 1) да најде место во дескриптивната микроструктура, поточно во концептот-пустош, глумотија, молк. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 3. Родната куќа на Доне Совичанов (трет кадар на слика 1, éclatée на слика 1) Податок за атмосфера.

“Необичниот молк завладеа долу во тремот (...) Молкот беше послан не само таму горе (...) туку врз целото село”. (стр.15) Неавтономен, опис што е функционален по однос на стожерната слика 1, за преку неа посредно да стане партиципиент во концептот-пустош, глумотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 4. Запушеноста на селото и неговата околина (четврти кадар на слика 1, éclatée на слика 1) Податок за амбиент и атмосфера.

“А освен кокарите се редее лозјата црешите костените изворите коријата и трапиштата смреките јазовите и водениците тремовите и полатите одаите таваните мутлите керамидите котлињата пирустијата кацијата машата решетото ситото ноќвите дикелите

казмите мотиките палишинците ралата јармовите жеглите превоите!” (стр.23) Уточнување на слика 1, прецизирање на амбиентот и атмосферата во селото. Овој éclatée опис е функционален по однос на стожерната слика 1 и посредно наоѓа место во концептот-пустош, глумотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 5. Ништожниот, опустошен живот на бегалците (автономна, стожерна) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“(...) Темната, дива, стрмна планина, во буката и борот, во дабот и габерот, во скапците и литиците, во волчкарниците, во враговата му мајка”. (стр.31) (Станува збор за оној дел од нарацијата кога селаните бегаат кон планината) Оваа слика конституира нов концепт во дескриптивната микроструктура-опустошен, ништожен живот на егејските бегалци. Комплементарен автономен ЧО (=слика) по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 6. Браилово, прва станица на бегалците. (втор кадар на слика 5, éclatée на слика 5) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Вратите беа отворени и во очите им се брцаше една планина, начичкана со камења и сонце врз камењата (...) Натаму преку станичката е поле, а ваму горе планина која досегнува до сонцето”. (стр. 45-46) Проширување на податокот за амбиент, средина и атмосфера, прецизирање на имплицитно означеното на стожерната слика 5. Неавтономната слика 6 е функционална по однос на стожерната слика 5, а преку неа индиректно станува учесник во концептот-опустошен, ништожен живот од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 7. Бараката на бегалците однадвор. (трет кадар на слика 5, éclatée на слика 5) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Напред меѓу селото и нив, односно на крајот од угарот, имаше неколку долги бараки, а пред бараките стоеја други луѓе. Подоцна открија дека бараките се наоѓаат во длапка, таму каде што завршуваше трапот, со еден дел излегуваа во угарот, а селото беше потаму од трапот а не како што им изгледаше додека го гледаа од станицата. Токму во најнискиот дел на длапката таа беше се надула во брекче каде што беа наредени казани под кои цел ден гореа огнови и чадоните одеа дури до небо. Бараките не беа многу, само четири”.

(стр.48) Проширување, уточнување, *éclatée* на податокот за амбиент, средина и атмосфера од автономната слика 5. Слика 7 е функционална по однос на стожерната слика 5 и индиректно, преку неа наоѓа место во концептот *опустошен, ништожен живот* на бегалците од дескриптивната микроструктура. Оваа *éclatée* слика е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 8. Внатрешноста на бараките. (четврти кадар на слика 5, éclatée на слика 5) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Вратата, како секоја врата, дрвена, ама не успееја да ја затворат зад себе. Во долниот дел зееше колку еден чеперок. Бараката долга и без прегради, послана прво со слама а врз сламата со рогозини и козини веленца, врз секоја рогозина по една тајфа. Каде жена со дечиња, каде старци со две три жени, каде само дечиња (...) Сламата беше мека и возбуждаше со својата миризба, којзнае кое поле е пикнато во таа миризба, во тоа зрно што топлината на сонцето го принудила да се појави од земјата и да расте додека не го одвоиле лебот од сламата”. (стр.49,50,51) Збогатен податок за амбиент (внатрешноста на бараките на бегалците), средина и атмосфера. Овој *éclatée* опис е функционален по однос на стожерната слика 5 и индиректно преку неа се сместува во дескриптивната микроструктура, во концептот-*опустошен, ништожен живот*. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 9. Храната на бегалците. (петти кадар на слика 5, éclatée на слика 5) Податок за средина и атмосфера.

“Таа и таквата храна, подзасилувана со калапчиња мармалад и брашно од американски јајца од кое се правеше кајгана, навистина малку запурничава и со чуден мирис ама послатка од сè, и се разбира, леб, по една фелка која оти сомунот тркалезен можеше да биде и сосема малечка”. (стр.56) Овој неавтономен опис носи проширен податок за средина и делумно за атмосфера. Како таков, тој е функционален по однос на стожерната слика 5, за преку неа посредно да стане учесник во концептот *опустошен, ништожен живот* на бегалците во дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 10. Жолтата барака, “командата” на бегалците. (шести кадар на слика 5 éclatée на слика 5) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Бараката што беше жолто варосана и која беше поинаква од другите, се наоѓаше надвор од кругот на другите, дури погоре и од војничките чадори што се дуета во угарот. Беше убава да се гледа може оти малечка и варосана па кога ќе огреше сонцето силната жолта боја омекнуваше и куќичката стануваше топла. Бегалците, особено постарите и жените, излегуваа во угарот и гледаа во неа додека сонцето ја преселуваше онака стоплена во нивните гради. Рекоа има малечко ходниче кое влегува во три врати. Едната врата била заклучена со катинар, зад втората постојано се слушало некое шепотење а онаа третата, во која направо влегувало ходничето, се отворала колку да влезе човек или цела тајфа”. (стр.61) Овој *éclatée* на слика 5 опис подразбира проширување особено на податокот за средина, но и збогатување на впечатокот за амбиент и атмосфера. Тој гравитира кон стожерната слика 5 и индиректно партиципира во концептот-опустошен, ништожен живот на бегалците од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 11. Атмосферата, воздухот во и околу кампот на бегалците. (седми кадар на слика 5, éclatée на слика 5) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Во угарот војничките чадори се креваа и се спуштаа, пукаа како пушки, ветерот ги пукаше, а дечињата се ловеа под нив. Подолу беа другите бараки, долги, нагнетени со слама и со луѓе и со семојни миризби, додека од другата страна на полето, скоро над самите планини стоеше сонцето, чиниш жолта паричка залепена за сината басма на небото”. (стр.68) Оваа неавтономна слика го збогатува впечатокот за атмосфера. Исто така, делумно се проширува и податокот за амбиент и за средина. Функционална е по однос на стожерната слика 5, чие дополнување ѝ и преку неа посредно учествува во дескриптивната микроструктура, во концепт-опустошен, ништожен живот на бегалците. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 12. Опишта глупост, пустиш во природата околу кампот. (автономна, стожерна) Податок за атмосфера.

“Природата веќе одамна е во други бои, во темнозелено, отворено зелено, жолтозелено, дури во модро. Модри беа камењата во планината и небото над кампот, додека врвот на небото-сино, сино до пукнувачка, а под сите тие бои, којзнае под колку пластови негде земјата пламнуваше во жар, негде како да беше посипана со саѓи, на друго место со лименови кори, а речиси сегде и врз сè беше паднала сива коприна. Над сето тоа спуштена

е голема камбана од која е исмукан воздухот и затоа под неа царува само глувина”. (стр.69) Автономна слика која е еден од конституентите на концептот-пустош, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Овој стожерен опис носи главно податок за атмосфера, која го “пополнува” просторот на амбиентот и средината што се опишуваат. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 13. Пустош во околината на капот, во душите на бегалците. (втор кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Сламените покриви чиниш ги залепиле куќите врз црвеницата, бараките беа само цртежи во ораниците, додека станичката не се ни познаваше. Луѓето-жените, децата, од таму беа шарени скакулци кои не знаат што да прават туку се буфтаат нагоре надолу, сноват налево надесно, застануваат, за миг се скаменуваат, а потоа пак се раздвижуваат, се собираат во купчиња и чиниш ровја удира во нив-се распркуваат на сите страни зачудувачки брзо. Сета природа е во правливи бои што некои ги клачка во големи мегови прво па потоа ги дува во просторот”. (стр.70) Оваа разводната слика по однос на стожерната слика 12 претставува репрезентативен примерок на проширен, “распрснат” податок за амбиент, средина и особено атмосфера. Таа е функционална по однос на стожерната слика 12, а преку неа посредно зема учество во концептот-пустош, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 14. Пустош во внатрешноста на бараката, во душите на бегалците. (трет кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за средина и атмосфера.

“Во бараките е како кошница со пчели-од секаде и секакви, мажи во зрели години, старчиња и оние што го прекршиле векот, женишта секакви сорти-завиени во црно, со камен на срце, со очи пред нозе, со фрцкави газови, отворени ороспии, и дечиња дечиња како мравулчиња што се плеткаат во нозете на другите”. (стр.70) Збогатен за уште еден степен податок за атмосфера и проширен податок за средина. Овој *éclatée* опис е функционален по однос на стожерната слика 12, преку која индиректно станува партиципиент во концептот-пустош, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 15. Ритчето над кампот: пустош. (четврти кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за амбиент и средина.

“Ритчето не беше големо иако од далеку изгледаше како да се надвиснува над целата рамница. Суво, жолто, песоливо, овде онде со по некоја туфка трева, трн, глог”. (стр.74) Овој разводнет по однос на слика 12 опис носи проширен податок за амбиент и делумен податок за атмосфера. Како таков тој е функционален по однос на стожерната слика 12 и индиректно преку неа обезбедува место во концептот-пустош, глувотија молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 16. Луѓето-бегалци во кожурокот на молчењето. (петти кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за средина и атмосфера.

“Луѓето се пикнаа во себе, во кожурокот на молчењето. Во лицата им се гледаше темното небо и човек единствено по блесокот на очите можеше да погодува тажат ли мразат ли или се радуваат и плачат по нешто дамнешно и оставено негде којзнае каде”. (стр.79) Проширен податок за средина и атмосфера. Овој éclatée опис преку стожерната слика 12, кон која гравитира според сличното со неа значење, посредно партиципира во концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 17. Ветерот навестува пустош и молк по заминувањето на децата од кампот. (шести кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за атмосфера.

“Облаците почнаа да бегат нагоре во небото, понекаде се кинеа, откриваа партали сина басма, ама сонцето сè уште не го откриваа. Црвената и жолтата земја се стегна и не се лепеше веќе за опинците. Ама кога дојдоа ветровите, последните што имаа студеникав здив, ги изедоа облаците, вировите, влагата”. (стр.84) Збогатување на податокот за атмосфера. Неавтономна слика, функционална по однос на стожерната слика 12, за посредно преку неа да земе учество во концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 18. Пустош и молк во кампот на бегалците откако децата заминаа. (седми кадар на слика 12, éclatée на слика 12) Податок за атмосфера.

“Ветровите веќе одамна папсаа, а и немаше што да креваат веќе, ја изглодаа земјата. Она што остана му го оставија на сонцето. Врз белите чадори, врз угарот, врз бараките лежеше неподнослива глувотија”. (стр.93) Проширен податок за атмосфера. Впечатокот за

пустошот преку овој опис ја достигнува кулминационата точка. Оваа неавтономна слика е функционална по однос на стожерната слика 12, а преку неа индиректно партиципира во дескриптивната микроструктура, во концептот-пустош, глувотија, молк. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 19. Затворот во градот. (автономна, стожерна) Податок за амбиент и атмосфера.

“Дворот е чист и празен. Ни дрвце, ни камен, ама ни камен за седнување. Потаму од дворот-куќа на два ката, садносана, излупена, покривот затревен, а ни баџа ни оџак” (стр.123) Овој автономен опис на затворот каде што ќе се најде Доне Совичанов, дава податоци за нов амбиент и делумно за атмосфера. Еден е од конституентите на концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура, а токму поради новиот амбиент и атмосфера, се диференцира во стожерна слика. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 20. Поширокото опкружување на затворот. (втор кадар на слика 19, éclatée на слика 19) Податок за амбиент и атмосфера.

“Самракот се спушташе над градот и замираше пазарната врева, правта и миризбата на магарешките серотини стигнуваше дури до ваму”. (стр.124) Овој éclatée на слика 19 опис го проширува податокот за амбиент и особено за атмосфера. Функционален е по однос на стожерната слика 19, и преку неа индиректно партиципира во концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 21. Внатрешноста на ќелијата на Доне Совичанов. (трет кадар на слика 19, éclatée на слика 19). Податок за амбиент и атмосфера.

“Во едниот агол сува слама, сад за нужда и голем прозорец од десната страна”. (стр.131) Овој неавтономен опис го дополнува впечокот за амбиент и атмосфера од стожерната слика 19. Функционален е по однос на автономната слика 19 и преку неа и посредно учествува во концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 22. Канцеларијата на началникот на затворот. (четврти кадар на слика 19, éclatée на слика 19) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Одајата широка, со маса на средината и врз неа куп хартии. Во левиот агол машина за пишување а зад машината човек во униформа. Во сите три зида-врати, а четвртиот со голем прозорец. Прозорецот гол, со весници до половина нареден. Низ непокриената половина од одајата влегуваше цела река светлина”. (стр.136) Проширен податок за средина по однос на стожерната слика 19, кон која гравитира според сличното со неа значење. Мошне експлицитно, иако по индиректен пат, преку слика 19, оваа *éclatée* слика партиципира во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичнов.

Слика 23. Кампот на бегалците во Браилово по враќањето на Доне Совичанов од затворот. Кампот е поинаков. (автономна, стожерна) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Земјата беше исушена како секал, а воздухот полн со застојани жешки и суви пареи низ кои трепереше плева. Поинаква кошулка лежеше врз полето и врз планините. Жолта и сува коприна што може од здивот да се растури. Угарот до бараките беше сосема согазен, претворен во широк пат. Војнички чадори имаше многу повеќе и се дуета скоро до самата планина. Околу бодињаа дробни дечиња, босоноги и ковчести качени на пратови и вејки (...) Тогаш фатија едни улави денови, жешки уште од утрини. Небото се наполнуваше со жарови и дечињата не бодињаа на пратови и вејки низ угарот”. (стр.146 и 151) Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 24. Привремениот камп на бегалците во околината на Скопје. Втора станица на бегалците. (автономна, стожерна) Податок за амбиент и атмосфера.

“Околу рамно, и малечки дрвени бараки, зад багремова шума и трап засечен токму крај стеблата. На другата страна, кон исток, каде што сега беше сонцето, рамното паѓаше во засек, во нешто симнато и ниско, сосема долу-шума, багрем и друго. А сосема на излезот од рамното, азмајно варосана кука”. (стр.157) Овој автономен опис, спред своето имплицитно означено е еден од конституентите на концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура и е комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 25. Привремениот камп на бегалците во околината на Скопје. (втор кадар на слика 24, éclatée на слика 24) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Заредија топли и суви дениви. Жешки ветрови дуваа по рамнината, ја креваа правта и ги сушеа луѓето. Поцрнеа троа од сонцето троа од правта троа од ветровите ама најмногу од нејасната мисла што риеше во нив и само очите им светкаа како жарови во дупките на челата”. (стр.160,161) Овој *éclatée* опис е функционален по однос на стожерната слика 24, и преку неа индиректно станува учесник во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Слика 26. Ѓаково. Една од многуте привремени или постојани станици на бегалците. (автономна, стожерна) Податок за амбиент, средина и атмосфера.

“Патот широк и прав, ама од едната страна редица столетни брестови и тополи и меѓу нив кривулкаше калдрмисано патче со жолта и печена цигла. Селото го виде откако ги помина гробиштата-а гробиштата, господи, како град. На височко ги качиле умрените а живите којзнае каде се тугулат. Ведаш зад гробиштата, десно, почнуваше селото. Еден сокак посреде село, ама голем и широк. Оти уште зора, само петли се надвикуваа и кучиња лаеја, а никаде човечка душа. Куќите убави и бели чучеа од двете страни на сокакот. Густы ракити насекаде од двете страни, го криеја патчето со печена цигла кое сега врвеше крај самите куќи”. (стр.178) Овој автономен опис на Ѓаково, каде што живеат многу егејски бегалци дава податок за амбиент, средина и атмосфера, а го трансформира своето значење во смисла како еден од конституентите на концептот-*опустошен*, *ништожен живот* на бегалците од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов.

Чистите описи (=слики) оформуваат таканаречен *модел на свет* чие устројство е едно и единствено, својствено само за овој роман. Благодарение на можноста за трансформација на значењето во смисла, стожерните ЧО (=слики) ја конституираат дескриптивната микроструктура. Другите типови описи (НО и СП) само посредно, најчесто преку чистите описи партиципираат во *нацртот-модел на свет* и дескриптивната микроструктура.

Чистиот опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија), како своевидна варијанта на чистиот опис (=слика), во овој роман се сретнува во четири примероци. Неговата основна функционалност, да иницира впечаток на стварност и просторност, да ја придобие довербата на читателот, да предизвика референцијална илузија, му обезбедува, преку само на литературната уметност својствени “патишта” место во дескриптивната микроструктура.

ЧО р. и п. еф. 1. “Сината басма на небото лежеше врз самите гранки (...) Крајот од благиот брег покриен со дрмки од зеленика и смрека (...) керамидите на селото, оцаците, градините, плетиштата (...) А уште подолу и подалеку почнуваше мегленската рамница маслосана од утрински испарувања (...) Пролет, зелена, топла, а земјата како леунка, распослана, раширена со илјада бои врз образот (...) Пролетта (...) змија беше, неуловлива, што се крши и превртува преку трапиштата додека не ја остави просирната кошулка на некој глог”. (стр.13,14,15) (Овој опис не поседува семантички потенцијал што би можел да биде канализиран кон конкретен стожерен чист опис (=слика), за да може макар и индиректно, преку автономен ЧО (=слика) да најде место во дескриптивната микроструктура. Функционалноста на овој опис конкретно е да предизвика реален и просторен ефект, за да може да се поверува во пустошот што Доне Совичанов го затекнува во родниот крај, непосредно по враќањето од островите. Таков е начинот по кој ЧО р. и п. еф. се “позиционира” во дескриптивната микроструктура).

ЧО р. и п. еф. 2. “Од таму се гледаше станичката, наваму угари и ниви а во нив бараките и чадорите и жолтата барака, а натаму полето чиниш постепено влегува во една голема вода врз која лежат пасамка пасамка магла и направо од водата и од раскинатата магла се подава планината, гола планина”. (стр.62) (Иако носи податок за амбиент, овој опис има тенденција да предизвика реален и просторен (=визуелен) ефект, зашто нарацијата во овој момент треба да ја претстави менталната состојба на ликот Доне Совичанов кој, набљудувајќи ја околината на кампот за бегалци во Браилово размислува за тоа дека и неговата Ангелина морала од тука да помине. Функцијата на овој ЧО р. и п. еф. е да го засили впечатокот по однос на ликот, да упати на веројатноста на таквата состојба на Доне Совичанов).

ЧОр. и п. еф. 3. “Додека западните сртови полека се гаснат, на исток во рамницата демни ноќта, сè така во трапиштата, се затскрива зад далечните кории по полето и потоа ненадејно полазува по целата рамница и го бришеше она што му го откриваше денот”. (стр.72) (Овој опис што предизвикува стварносен и просторен ефект, има тенденција да ја потврди самотијата и контемплативноста на Доне Совичанов, зашто тој е набљудувачот на опишаниот предел).

ЧО р. и п. еф. 4. “Возот веќе се симнуваше по една долина, ја плашеше шумата со својот писок. Долината беше зелена и убава (...) Светлината остана на станицата каде што на земјата ја испресечуваа безброј колосеци или се растураше врз рѓосаните покриви на некои заборавени празни вагони”. (стр. 154.155) (Очигледна е референцијалната илузија што ја предизвикува овој опис, ако се знае дека е изолиран од текот на напацијата (во широка смисла) на она место кога Доне Совичанов заминува од кампот за бегалци во Браилово (откако веќе се вратил од затвор) кон Скопје, од каде што треба да бидат однесени незнајно каде. И сега, како и претходно, судбината повторно ќе го одмине, па Доне Совичанов ќе се упати кон Ѓаково, кај неговата Ангелина).

Наративизираниот опис во романот ВМ од ТГ се сретнува во три примерока, задржувајќи го своето иманентно обележје-именување дејство, процес, без исклучок сведливо на глаголска именка. Двократната функционалност на НО ги покажува своите можности за реализација-еднаш како вовед во нова раскажувачка секвенца и двапати како назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес.

НО 1. (вовед во нова раскажувачка секвенца)

“Има такво некое време, глуво време. Во просторот и во човекот. Доне е во такво време”. (стр.5) (Овој наративизиран опис претставува вовед во нова раскажувачка секвенца, поточно вовед во раскажувањето воопшто. Ова е почетокот на романот. *Молчење, глугење* (=глаголска именка). Учеството во дескриптивната макроструктура се обезбедува по таков начин што преку стожерниот ЧО (=слика 1) се упатува кон концептот-*пустош, глуготија, молк*, што пак, посредно, го поврзува со сите стожерни и *éclatée* ЧО (=слики) кои овој концепт ги сублимира, обезбедувајќи му простор и во нацртот-*модел на свет*, исто така).

НО 2. (назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес)

“На денот кога ги собираа децата дуваа силни ветрови. Ја креваа црвеницата од патот и од угарот, па дури и сламата од бараките ја крадеа низ вратите. Сето тоа се виеше врз просторот каде се креваат ветрушки што собираат сè под себе и го носат високо во небото, така изгледеше тој ден врз Браилово”. (стр.87) (Овој НО назначува околности во кои почнува да се одвива процесот на разделување, отуѓување на децата на егејските бегалци. *Опustoшување* (=глаголска именка). Индиректно, преку стожерниот ЧО (=слика 12), НО се сместува во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура, наоѓајќи повторно посредно место и во нацртот-*модел на свет*).

НО 3. (назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес)

“Десет педи наваму, пет натаму-толку е голема неговата слобода. Горе е окцето во кое се брца небото, под газот вутри аловото веленце, грбот го триеше од сидот, а нозете не ги вадеше од војничките чевли што ги донесе дури од егејските острови”. (стр.126) (Овој НО ги назначува околностите во кои почнува да се одвива затворскиот живот на Доне Совичанов. *Осамување*, *молчење* (=глаголска именка). Гравитира кон концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура, преку автономниот ЧО (=слика 19), но и преку портретот на Доне Совичанов, кој по дефиниција е комплементарен по однос на ЧО (=слики). Аналогно, преку автономниот ЧО (=слика 19) овој НО се позиционира и во нацртот-*модел на свет*).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство) е опис на настан и неговата функционалност е двократна-по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов и по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика). Само преку стожерната слика кон која гравитира според сличното со неа значење, СП посредно партиципира во нацртот-*модел на свет* и во дескриптивната микроструктура. Во романот ВМ од ТГ, СП се среќава во 9 примероци.

СП 1. (опис на настанот-здивено, сверско однесување на мачките во пустото егејско село)

“Се вовираа една во друга, прескокнуваа една преку друга, мјаукаа и гртеа, живи жарои носеа во главите. Очињата им блескотеа со стрвот што тлееше во нив (...) Ја имаа

наполнето сета трева, сè до портата, ги имаше дури и по гранките на црницата, на ставарите од плетот (...) Посилните, поедрите, истрчуваа напред, ги меткаа опашките лево десно, потскокнуваа, се вртеа една кон друга, разменуваа некои таинствени знаци и потоа дрско и безобразно седнуваа на патот”. (стр.8,9) (Функционален е по однос на стожерната слика 1, преку која се сместува во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Гравитира кон слика 1 и посредно кон нацртот-*модел на свет*. Овој СП е функционален и по однос на ликот на Доне Совичанов, така што придонесува за оформување на неговиот портрет).

СП 2. (опис на настанот-мачките го напаѓаат магарето на дедо Васил)

“Црни, сиви, шарени, бели, секакви, излетуваа од тревата и паѓаа врз магарето, врз сапите, врз самарот, врз вратот, врз главата, во стрините под мевот, меѓу нозете, во градите, меѓу нозете во машките нареди, и како што удираа така и остануваа вкопани со ноктите во кожата, во месото, во самарот”. (стр.18) (Функционален е по однос на стожерната слика 1, а преку неа партиципира во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура и нацртот-*модел на свет*. Функционален и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов).

СП 3. (опис на настанот-како треба да се живее, а живеачката да не е “опуштошена”)

“Селата се села само со луѓето, нивјето се нивје само ако се сеат со семиња, дрвјата, јаболкниците, црешите, лозјата, костените-враќаат само ако им се разгрануваат корењата, ако се чистат од тревје и жаловина”. (стр.26) (Иако степенот на процесуалност во овој СП е низок, сепак станува збор за кондензирано дејство на прагот меѓу описот и расказот, кое гравитира кон стожерната слика 1, за преку неа да обезбеди влез во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура. Дава придонес за оформувањето на портретот на Доне Совичанов).

СП 4. (опис на настанот-бомбардирање, т.е. опис на процесот-како се генерира пустошот, молкот и глувотијата)

“Топовите клаваа и повисоко од селото, ама луѓето го имаа наттрчано стравот и сега подзастануваа, се подзавртуваа и од тумбичките гледаа како ѓулињата ријат по црвената земја отворајќи големи дупки, и зад тие водоскоци од земја и камења селото се чади, јазици пламен летнуваа во небото направо од тие црни клопчиња чиниш тоа е така од

последните проблесоци на зајдисонцето. Топовите не клаваа само на кај Тресино, туку и кон Саракиново, Родиво, и уште понатаму, кон Кронцелово, целото место тотонеше, бучеше, се превртуваше, и гореше”. (стр.29) (Функционален по однос на стожерната слика 1 и ликот, односно портретот на Доне Совичанов. Индиректно, преку автономната слика 1, гравитира и кон концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура и нацртот-модел на свет).

СП 5. (опис на гладта, односно скришното јадење на “бегалскиот” пат)

“Очите им се вртеа по оние раце што откршуваа комати леб и го пикаа во некои усти за кои не знаеја чии се туку гледаа дека се со некои искршени испопаѓани заби кои напати им заличуваа на големи дупки во кои сè може да се напика”. (стр.44) (Функционален по однос на стожерната слика 5, која е еден од конституентите на концептот-опустошен, ништожен живот на бегалците од дескриптивната микроструктура и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов).

СП 6. (опис на настан-одземањето на децата од родителите-бегалци)

“Мајките и татковците, дедовците и бабите, браќата и сестрите, почнаа да се загледуваат и да си шепотат. Кузе Фишекот наборува толку многу што некои не го разбраа сè, ама сите го разбраа најглавното-решиле да им ги откинат децата од срцата”. (стр.86) (Функционален по однос на стожерната слика 12. Преку овој ЧО (=слика), кондензираното дејство-одземање на децата на бегалците партиципира во концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Овој СП е функционален и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов дотолку повеќе што и нему му ги одземаат дечињата за кои тој и дедо Васил се грижеа во кампот во Браилово).

СП 7. (опис на настанот-испраќањето на децата од кампот за бегалци во Браилово)

“Сè се измеша, и луѓе и жени и дечиња и ветар и сламки што летаа меѓу луѓето и прашина што им се пикаше во очите и така таа толпа се затркала кон станичката чиниш на својот пат ќе ги сомели и бараките и казаните и станичката и вагоните, толку заканувачко имаше во неа”. (стр.89) (Овој СП гравитира кон стожерната слика 12 и преку неа кон концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура, а по дефиниција е функционален и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов).

СП 8. (опис на настанот-патување кон Скопје, кон втората станица на бегалците)

“Возот јуреше со голема брзина, јуреше право, право, и само одвреме навреме чинеше покажи си ја муцката на некоја кривина”. (стр.155) (Гравитира кон стожерната слика 24, посредно и кон концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура. Функционален е и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов, затоа што всушност се опишува неговото патување кон Скопје, поточно се следи неговата судбина на бегалец).

СП 9. (опис на настанот-како се живее во кампот за бегалци во близината на Скопје)

“Дека манцата е загорена, дека сонцето многу пече, дека болвите испукаа од жештината, дека земјата е сува и дека таму долу е градот што го нема видено никој, а за сè друго молчеа”. (стр.167) (Гравитира кон стожерната слика 24 и преку неа кон концептот-пустош, глувотија, молк од дескриптивната микроструктура, а е функционален и по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов).

Портретирање.

Портретот на Доне Совичанов се гради сукцесивно и континуирано, преку можностите на директното и индиректното портретирање. Податоците што му се нудат на читателот по однос на портретот на Доне Совичанов се однесуваат на: спознанието за пустошот, глувотијата и молкот што тој ги носи со себе уште од своето раѓање, а се оправдуваат (=мотивираат) како предодреденост на неговата судбина. Но, Доне Ќосиот, за сметка на тоа што нема коса и веѓи, има способност да проникнува длабоко во менталниот склоп на оние што го опкружуваат и ситуациите и состојбите со кои се соочува. Неговиот недостиг (=маана) судбината го претворила во доблест: тој има исфилтриран, нагласено сензуален и задлабочен поглед. Станувајќи свесен за односот на другите околу себе, а врз основа на неговиот изглед, Доне наоѓа сила да се промени, да § се спротивстави на судбината, да изгради своја судбина, да стане поинаков, нов Доне. Овој, “новиот” Доне, опитниот читател го препознава на непосредниот крај од романот. Индикатори на промената се сите сегменти на портретирањето што го оформуваат неговиот портрет, но

најмногу, се чини, деталите: *аловото веленце* што останува со него (тоа е она ново веленце што ќе го купи од пазарот во Битола, а не старото, на дедо Васил што ги носи со себе мирисите на минатото) и *војничкиот ремен со шарки на избројано време* (на него Доне го бележел времето поминато на островите и во затворот: тоа е заправо времето на молчење, времето на болка и тегобност), што ќе му го подари на милиционерот од затворот, оној којшто покажал нијанса човечност во однесувањето кон него. Портретот на Доне Совичанов и ЧО (=слики) се комплементарни. Тоа подразбира дека ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* и портретот на ликот-протагонист се заемно функционални: секој ЧО (=слика) е функционален по однос на ликот, поточно има придонес во градбата на портретот на Доне Совичанов, исто како што секој портретистички фрагмент е функционален по однос на сите ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*. Сите портретистички фрагменти имаат загарантиран директен влез во некој концепт од дескриптивната микроструктура, или пак во двата едновременно. *

Директно портретирање.

Лично име

Фрагмент 1. (=лично име и прекар, Доне Совичанов, Доне Ќосиот)

“Навистина се викам Доне Ќосиот, од бога нагреден, роден во село Саракиново воденска околија”. (стр.11) (Овој фрагмент е во прилог на физичкиот изглед на ликот и е всушност аспект на директното портретирање-лик за себе. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики), зашто сите придонесуваат за градбата на портретот на Доне Совичанов).

Лик за себе

* Според ваквата особеност, портретот и стожерните ЧО (=слики) покажуваат сродност по однос на функционалноста, а разлика со другите ентитети од описното рамниште (*éclatée* ЧО (=слики), ЧО р. п. еф., НО и СП).

Фрагмент 1. (Доне за себе)

“Пусти Доне, пусти Доне, си мрмореше во себе, сиот живот ли некој ќе ти кажува што треба да правиш”. (стр.45,46) (Фрагмент на директното портретирање што открива аспект за начинот на однесувањето на ликот. Комплементарен со сите ЧО (=слики) кои гравитираат кон двата пола на дескриптивната микроструктура-пустош, глумотија, молк и опустошен, ништожен живот на бегалците)

Друг лик за ликот

Фрагмент 1. (партизанот за Доне)

“Овие се старци (...)” (стр.37) (Станува збор за карактеризација на Доне и дедо Васил во оној дел од наративот (во широка смисла) кога бегат низ планината по бомбардирањето на селото Саракиново. Овој фрагмент на директното портретирање е во прилог на физичкиот изглед на Доне, наречен “старец” иако има само дваесеттина години. Тоа пак, преку постапката-метонимиска реификација доведува до сознанието за “остареноста” на Доне, заради тегобниот живот и секако, затоа што судбината го нагрдила да биде кос и старолик. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики) и партиципира во двата концепта на дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 2. (Маџирот, еден од тројцата команданти во бегалскиот камп во Браилово-за Доне)

“Некој лажго... измислува... уште кога ќе му го видиш лицето и главата...” (стр. 68) (Физикусот на Доне е пресуден во впечатокот што го остава кај другите. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики); директно учествува во двата концепта од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 3. (милиционерот од затворот за Доне)

“Толку си за греота, на душа нека те имаат тие што те пикнаа тука”. (стр.132) (Вистината за животната судбина не само на Доне Совичанов, туку и на сите прогонети Македонци од Егејска Македонија. Овој фрагмент на директното портретирање е комплементарен по

однос на сите ЧО (слики), а според информацијата што ја дава се влева во двата пола од дескриптивната микроструктура).

Наратор за лик (омнисцентот за Доне Совичанов)

Фрагмент 1.

“Се обидувааше да открие болка во себе, нешто како жал, ама попусто, си остана празен” (стр.8) “Празно и пусто му е во душата”. (стр.11) “Во родното село Доне се чувствувааше како истеран пес”. (стр.25) Доне во затворот ќе се чувствува празен “(...) како тука да се опрени неговите коски”. (стр.124) (Опис на менталната состојба на Доне, кога од островите ќе се врати во запустеното село и во времето на неговиот престој во затвор. Овие фрагменти се комплементарни по однос на сите ЧО (=слики) и директно учествуваат во двата концепта од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 2.

“Издолжен е како прат”. (стр.13) “Сиот е исушен, нажубрен и спикан во подгорен пергамент”. (стр.17) “Престарен човек”. (стр.19) “Жолтикави и голи очи (...) зелената боја на неговото лице, и подзамижаните очи, стиснатите усни, оптегнатата кожа”. (стр.61,62) “Голата глава на Доне”. (стр.65) Доне има “гол поглед”. (стр.101) “Доне немаше веѓи, немаше клепки, немаше што да му ги крие очите”. (стр.137) (Омнисцентот дава директен опис на физичкиот изглед на Доне. По пат на метонимиска реификација, надворешните портретистички белези дозволуваат влез во менталната слика на ликот, која во случајов е, по дефиниција комплементарна со сите ЧО (=слики) и секако, директно се вградува во двата пола од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 3.

“Доне си остана закопчан и во душата и во устата”. (стр.133) (Многу суптилен фрагмент на директното портретирање кој е комплементарен не само по однос на ЧО (=слики) и учествува во двата концепта од дескриптивната микроструктура, ами подразбира и директно “оправдување” на заглавието на романот).

Детал.

Аловото веленце. Аловото веленце е портретистички детаљ и како таков, со оглед на моќта на означеното што во себе го имплицира тој обезбедува директен влез во дескриптивната микроструктура. Инаку детаљот, како составка на описот, по дефиниција, партиципира во дескриптивната микроструктура само посредно, преку ЧО (=слики), односно како портретистички фрагмент. Детаљот-аловото веленце претставува сеќавање, спомен на она што значи не-пустош, не-глувотија, не-молк. Тој во овој роман е сеќавње и спомен за животот, заправо на она што некогаш било живот. Доне Совичанов на крајот останува со своето ново алово веленце што самиот ќе го купи од пазарот во градот, зашто она старото дедо Васил ќе го изгуби, бегајќи од селото (како што тој и сите егејски бегалци ќе го изгубат “стариот”, оној вистинскиот, автентичен живот), нешто кое подразбира надеж дека животот, каков-таков, сепак ќе продолжи, зашто мора да продолжи. Овој детаљ кој во себе носи семантички потенцијал по однос на “оправдување” на насловот, во романот ВМ од ТГ се сретнува во 2 комплексни примерока, а низ раскажувањето многупати се споменува.

Фрагмент 1.

“Тоа алово веленце не било обично веленце од козја козина туку од чиста овчја волна што самиот ја стрижел од овците а неговата баба ја чистела од чички ја влачела со гребло ја предела на фурка ја ткаела на разбој и велеше, сега да го имавме целата барака ќе ја покривеме. Аловото веленце, си продолжуваше во себе Доне, темно вишново, пламен што не догорува”. Во аловото веленце на дедо Васил се собрани “(...) миризбите на неговото семејство”. (стр.53,54) (Детаљот-аловото веленце на дедо Васил ги подразбира сеќавањата на некогашниот, среќен и несреќен живот, но сепак-живот, а не пустош. Впрочем, токму преку негацијата на пустошот, овој ентитет непосредно, влегува во концептот на дескриптивната микроструктура-пустош, глувотија, молк, а подразбира и комплементарност по однос на сите ЧО (=слики). Како таков, многу придонесува за оформувањето на портретот на Доне Совичанов, поточно претставува портретистички детаљ за ликот).

Фрагмент 2.

“(...) Оној ден кога во тоа веленце му ги донесоа двата сина со црвени печати на челата”. (стр.110) (Станува збор за сеќавања на Доне. Дедо Васил ќе го изгуби веленцето, напуштајќи го селото кога го бомбардираат. Доне во градот ќе му купи на дедо Васил ново

веленце, но нема да се врати во кампот за бегалци во Браилово, така што веленцето останува со него и во затворот и во Ѓаково каде што ја наоѓа Ангелина, за кога ќе ја напушти, мокрото веленце да го земе со себе. Новото алово веленце има двојна семантика: тоа го подразбира багажот на минатото што Доне ќе го носи со себе каде и да оди, од една страна, но од друга насочува кон размислување од типот-расчистување со минатото и почеток на нов, поинаков од оној “бегалскиот” живот. Огромен е придонесот на овој детаљ во оформувањето на портретот на Доне Совичанов: тој се заокружува токму со аловото веленце, кое ја има привилегијата на директен партиципиент во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура, не преку ЧО (=слика), иако е комплементарен по однос на сите).

Војничкиот ремен со шарки на избројано време. И овој детаљ е портретистички. И тој како и детаљот-аловото веленце ги надминува рамките на портретот на Доне Совичанов и преоѓа во дескриптивната микроструктура, во концептот-*пустош*, *глувотија* *молк*, едновременно давајќи голем придонес за “оправдувањето” на насловот на текстот. Станува збор за предмет, војничкиот ремен што Доне ќе го донесе од островите, каде што служел војска, а на кој со рески го бележел поминатото време. Обележаното на ременот време е токму такво-глуво и молчаливо. Мошне фреквентен низ раскажувањето детаљ, што се изделува во два засебни примерока.

Фрагмент 1.

“Широкиот војнички ремен на Доне што овој го имаше уште од островите излижан и изветвен со безброј шарки направени врз него со остер камен и со убавиот голем балчак на крајот врз кого беше залепена кралска круна како знак дека и војникот некогаш служел во кралската војска”. (стр.54) (Имплицитното означено на овој детаљ се однесува на шарките на ременот, што се доказ за пустото време-тие се дури и материјална потврда за него. На овој детаљ не му треба ЧО (=слика), за преку неа да се упати кон концептите од дескриптивната микроструктура; тој директно го прави тоа, благодарение на акцентираната семантика што во себе ја подразбира.)

Фрагмент 2.

“Не размислувајќи многу го отпаша војничкиот ремен и со јазичето на бачалакот ја удри својата прва шарка, голема, бела, поинаква од другите”. (стр.128) (Овој фрагмент е

изолиран од она место во раскажувањето кога судбината го одведува Доне Совичанов, ни крив ни должен-во затворот во градот. Почнува бележењето на новата етапа на времето на молчење, различна а сепак иста, како што и новата шарка што го “одбројува” новото време е бела, поинаква од другите, шарнати на островите. Овој ремен, Доне, излегувајќи од затворот ќе му го подари на милиционерот кој ќе го сожале. Дали тоа не значи дека Доне сака да раскине со минатото, односно да му стави крај на времето на молчење? Деталот-војнички ремен со шарки на избројано време и преку оваа своја варијанта директно, без посредство на ЧО (=слика) гравитира кон дескриптивната микроструктура, едновременно нотирајќи ги промените во неговиот ментален комплекс, бележејќи го и развојот на неговиот лик. Портретот на Доне Совичнов, посматран по ваков начин, станува репрезент на трагедијата на Македонецот од Егејска Македонија, но и повеќе од тоа: се универзализира, прераснува во претставник на човекот воопшто. Зашто имено, и суштината на човечката живеачка од век и веков била и ќе биде во силата и моќта на Човекот да се надрасне себеси).

Индириктно портретирање (=портретирање преку нарација)

Вообичаена е појавата-портретирањето на ликот во наративниот дискурс да биде најобилно токму преку раскажувањето (во потесна смисла). Во романот ВМ од ТГ има 23 фрагменти на индириктно портретирање, групирани во 9 комплексни примероци според сличното значење. Сите се комплементарни по однос на ЧО (=слики) и непосредно обезбедуваат влез во концептите од дескриптивната микроструктура.

Фрагмент 1.

“Gradite mu se dueja od nekoe zaboraveno ~uvstvo {to za nego be{e siguren znak deka ku}ata ne{to }e mu podari”. (стр.15) “Чувствувајќи топлина и љубов што оддеднаш го преполнија, внимателно ја спушти раката и му ги допре градите од што старчето ги отвори очите и потстана”. (стр.20) (Човечките чувства и човечкото однесување на Доне Совичанов-наспроти пустошот на кој наидува во своето

родно Саракиново. Комплементарни по однос на сите ЧО (=слики) и директно учествуваат во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 2.

“Како да беше сосема нормално што му е главата долу а нозете горе, чиниш животот му е само превртен и тој продолжува опаку, и со еден таков Христос во себе зар можеше нешто повеќе да му рече на старчето Васил Кокалов? Секој си има свој Христос, си мислеше, и јас на островите имав свој Христос дедо Василе, си велеше во себе, ама како да му каже за тоа? Ќе рече луѓето немаат свои Христоси, сите имаат само еден Христос. А тој навистина имаше свој Христос, Христос Согламов. Со него издржа, а тој остана на островите со своите муви. Сега како ќе одам низ животот?” (стр.21) “Други нешта станаа поважни: да се истргне од таа глувина што е секаде околу него за да може да си го слушне гласот и да сфати што всушност се случува со него”. (стр.55) (Овие фрагменти на индиректното портретирање се однесуваат на опустошениот живот на Доне Совичанов, а преку него и на сите оние кои делат слична судбина. Но има тука и нешто што е типично само за Доне Совичанов, нешто лично негово-верата и вербата дека ќе треба и ќе мора да се издржи, за да се живее. Такво значење имплицираат и деталите-*аловото* веленце и *војничкиот ремен со шарки на избројано време*. Комплементарен е по однос на сите ЧО (=слики) и непосредно партиципира во концептот-*опустошен живот* на бегалците од дескриптивната микроструктура. Освен тоа, овој елемент на портретирањето има значаен придонес за градбата на портретот на Доне Совичанов-упатува на неговата различност од другите бегалци, на поинаквата судбина, нешто кое впрочем е нотирано и во описите на неговиот физички изглед).

Фрагмент 3.

“Доне сè уште чувствуваше мачнина в гради”. (стр.40) “Беше се пласнал врз неа, во нејзиниот рамен дел, се растопи, се разлеа, се пикна во самата душа на каменот”. (стр.62) “Освен крај Ангелина тој немаше легнато до друга жена ама пак знаеше дека миризбата на жената засекогаш останува во мажот”. (стр.63) (Станува збор за наративни пасажии од мигот на бегство на егејските бегалци, преку планината, а од селата што ги бомбардираат. Ова се размислувања и внатрешни доживувања на Доне Совичанов во тие мигови кои, според нивното означено се насочени кон потврдување на неговиот опустошен живот. Овие фрагменти се комплементарни по однос на сите ЧО (=слики), едновременно

обезбедувајќи директен влез во концептот-*опустошен живот* на бегалците од дескриптивната микроструктура. Тие се во прилог и на квалитативниот развој на ликот на Доне Совичанов).

Фрагмент 4.

“На неговата свадба исто имаше тапани и свирки, се пееше и се врескаше, се точеше ракија и вино, ама имаше и скришна подбипеза од ергените и врсниците зашто му се паднала најубавата мома на еден таков како него”. (стр.74) “Сите ќе ги свртат очите во него”. (стр.75) (Овие пасажии од романот ВМ од ТГ за индиректното портретирање на Доне Совичанов даваат податоци за Доне во очите на другите: тој е исмеван и неприфатен само заради необичниот и недопадлив физички изглед. Комплементарни по однос на сите ЧО (=слики), непосредно партиципирајќи во концептот-*пустош, глувотија, молк* од дескриптивната микроструктура. По однос на портретот на Доне Совичанов, овие податоци се во прилог на “доловување” на впечатокот за неговиот физички изглед).

Фрагмент 5.

“Доне немаше солзи во очите, нему душата му плачеше”. (стр.92) “Доне немаше страв во себе”. (стр.99) “Срцето му заигра кога го виде старецот”. (стр.101) “Со години Доне е гладен, во сите овие години ниеднаш немал цел сомун во рацете и да испушта топла и слатка миризба, ама не се полакоми”. (стр.119) (Во овој сложен фрагмент на индиректното портретирање се опишува менталниот комплекс на човекот-Доне Совичанов. Наспроти неговиот впечатлив, а несимпатичен физикус, Доне располага со раскошна човечност. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики). Директно влегува во концептот-*пустош, глувотија, молк* од дескриптивната микроструктура и претставува квалитативно збогатување на портретот на Доне Совичанов. Иако, треба да се истакне дека, симпатиите на читателот ги има уште на почетокот, така што во таа смисла неговиот изглед нив не ги нарушува).

Фрагмент 6.

“Нема зошто да се бори со судбината”. (стр.124) “Ама остана на каменот. Така му рекоа. Потоа каменот си го премести во градите”. (стр. 124) (Во овој фрагмент на индиректното портретирање се опишува ликот на Доне Совичанов непосредно пред неговото заминување во затвор. Доне знае да ја процени суштината на нештата. Тој ќе сфати дека Дементи и Трпе готвачот го “наместиле” да оди в затвор. Можеби заради парите што му ги дава на

Трпе, или пак затоа што ги “нервира” со својот изглед. Се портретира несреќната, необична судбина на Доне, во секој случај-пустошна. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики) и директен учесник во концептот-*постош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 7.

“Доне се стискаше во кожурчето на своето молчење. Во ременот дупеше нови дупки. Проклета ѕвезда! Неговата ѕвезда е гола, без сенка, забележлива и грда”. (стр.134) “Ништо немаше во него. Ни глад, ни жед, ни злоба, ни навреда, ни топлина, ни љубов. И сега му се чини дека е само жолта сува кожа, во која е нагнетено неговото тело”. (стр.144) “Му стрежи и му се ежави душата (...) Каменот си остана пред вратата, ама еден друг му тежеше на душата”. (стр.145) “Со толку луѓе околу себе а сам”. (стр.146) (“Молчењето” на Доне во затворот и рационалните и емотивни доживувања при ненадејното излегување оттаму се во прилог на претставување на неговата ментална состојба и вистинска природа-трпелива, покорна и секако човечна. Таков е семантичкиот ефект на овој фрагмент на индиректното портретирање по однос на ликот, односно портретот на Доне Совичанов. Комплементарен по однос на сите ЧО (=слики) и непосреден партиципиент во двата концепта на дескриптивната *микроструктура-постош*, *глувотија*, *молк* и *опустошен живот*).

Фрагмент 8.

“Убаво се чувствуваше од малечките рачиња што му беа свиени околу вратот, нешто топло излегуваше од нив и му се пикаше во срцето”. (стр.153) “Сам си ја имаше зашиено устата”. (стр.164) “Голото лице му се тегнеше на сите страни и се полнеше со една благост”. (стр.164) (Цитираните пасажи се од оној дел од раскажувањето што го прикажуваат патувањето на Доне Совичанов и бегалците кон привремениот камп во близината на Скопје. Иако Доне продолжува да молчи, забележителен е квалитативниот подем на неговиот лик во прилог на себеосознавањето: тој е желен за љубов, Доне знае да сака и се чувствува убаво опкружен од луѓето кои не го мразат заради неговиот физички изглед. Но, пред него стои најзначајната мисија-мора да ја види својата жена-Ангелина. Овој фрагмент на индиректното портретирање е комплементарен по однос на сите ЧО (=слики) и непосреден партиципиент во концептот-*постош*, *глувотија*, *молк* од дескриптивната микроструктура).

Фрагмент 9.

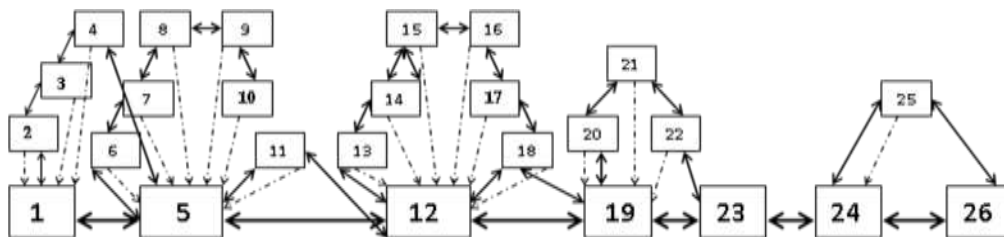
“Мислите си ги ткаеше во себе оти тие навистина беа поинакви од она што правеше”. (стр.171) “Топло и убаво беше, а и во душата, исто стегната, убаво му стануваше. Кога возот почна да јури по онаа непрегледна рамница почувствува дека се полни со нешто. Радост да ти биде проклетата! Ти ја беше заборавил оти ете со години не се родила во него”. (стр.174) (И во овој последен фрагмент на индиректното портретирање и портретирањето на ликот на Доне Совичанов воопшто, судбината повторно ќе замеша прсти, оттргнувајќи го од колективната судбина на егејските бегалци-Доне се упатува кон Ѓаково, на последната станица во процесот на себенаоѓањето-средбата со Ангелина. Тоа ќе го стори успешно, зашто ќе се прифати себеси, таков каков што è, кос и грд, но чесен и благороден-ЧОВЕК Овој портретистички фрагмент покажува комплементарност по односите ЧО (=слики) и непосредно учествува во концептот-*пустош, глувотија, молк*, но такви кои барем за Доне Совичанов се веќе минато).

Портретот на Доне Совичанов тука се заокружува. И, како што тоа обично бидува во издржаните литературни дела, ликот се универзализира до таа мера што станува безвременски: продолжува да ја имплицира судбината на оние кои низ нарацијата континуирано ги претставуваше-егејските Македонци, давајќи им надеж дека и така раселени, ќе можат, ќе треба да продолжат да живеат. Но, го претставува и човекот воопшто: оној којшто во процесот на субјективната, интимна интроспекција ќе се прифати себеси-таков каков што природата го создала, таков каков што искуството ќе го направи. Нели е тоа условот за и другите да те прифатат, без разлика како изгледаш?

Модел на свет.

Уникатноста на нацртот-*модел на свет* од романот ВМ од ТГ се однесува на 26-те ЧО (=слики) од кои: слика 1, слика 5, слика 12, слика 19, слика 23, слика 24 и слика 26 се стожерни. Стожерните слики, меѓу себе поврзани според начелото-метонимичност (=соседност) и комплементарност, се подредени на оската на комбинација. Тие се одговорни и за формирањето на концептите од дескриптивна микроструктура. Останатите слики се *éclaté* по однос на стожерните, така што ја пополнуваат оската на селекција, каде

што се поврзуваат според начелото метафоричност (=сличност). Така, автономната слика 1 ги обединува според сличното со неа значење *éclaté* сликите: 2, 3 и 4. Кон стожерната слика 5 гравитираат неавтономните слики: 6, 7, 8, 9, 10 и 11. Стожерната слика 12 го сублимира значењето на сликите: 13, 14, 15, 16, 17 и 18, сите со *éclaté* природа. Стожерната слика 19 ги обединува неавтономните слики: 20, 21 и 22. Стожерната слика 23 не собира слично значење од *éclaté* слики. Таква, “осамена” е и автономната слика 26, додека пак кон стожерната слика 24, според сличното имплицитно означено гравитира *éclaté* сликата 25. Поетската функција на описот, како негово иманентно обележје не се реализира само со подреденоста на стожерните слики на комбинаторната и *éclaté* сликите на оската на селекција. Последователните слики како комплементарни и едновременно соседни се наоѓаат на оската на комбинација (затоа што комплементарноста не ја исклучува соседноста, односно соседноста не се коси со комплементарноста). Исто така, секој ЧО (=слика), стожерен или *éclaté* познава сопствена метафоричност, поседува скриена семантика, зашто секој опис на свој начин претставува семантичко складиште. Според тоа и стожерните и неавтономните слики, според својата природа се метонимиско-метафорични, т.е. подложни на поетската функција.



Легенда:

↔ стожерна врска (=метонимичност)

↔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)

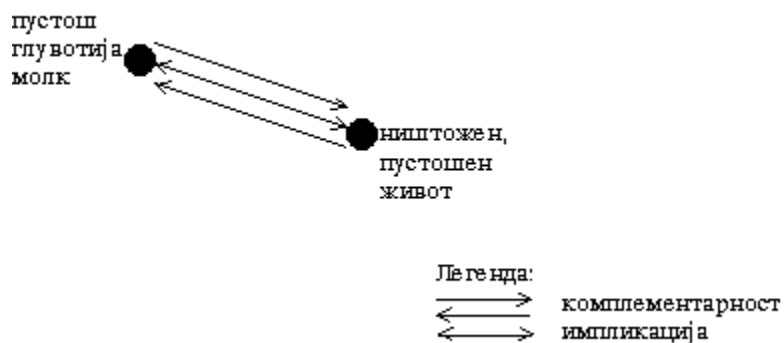
---> *éclaté* врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 1-а.

Дескриптивна микроструктура.

Дескриптивната микроструктура на романот ВМ од ТГ е двополова. Концептот-пустош, глувотија, молк го сублимира и го претвора во смисла имплицитно означеното

што го произвеле стожерните слики: 1, 12, 19, 23 и 24. Концептот-ништожен, опустошен живот го собира значењето од стожерната слика 5 и стожерната слика 26. Преку автономните, во концептите од дескриптивната микроструктура посредно се влева значењето и од *éclaté* сликите, кои природно, според сличноста во означеното, гравитираат кон стожерните, но и од НО и СП. Значењето на овие стожерни ЧО (=слики) не е веќе значење-тоа е метаморфозирano во смисла. Истородното значење се “претопува” во еден пол на дескриптивната микроструктура. Смеслата го поедноставува значењето, сведувајќи го на заеднички именител, нешто кое ги обединува стожерните слики и портретистичките фрагменти што го произвеле, а преку нив и другите описни ентитети што се по било кој начин “зависни” од нив (*éclaté* сликите, НО, СП). Едновременно таа, смеслата може да значи и генерализација на значењето продуцирано од стожерните ЧО (=слики). Двата пола од дескриптивната микроструктура на романот ВМ од ТГ се сооднесуваат според начелото импликација и комплементарност. Заправо, полот 1 (=пустош, глумотија, молк) го имплицира полот 2 (=опустошен, ништожен живот), а полот 2 е имплициран во полот 1. Дескриптивниот контекст дозволува и полот 2 да го имплицира полот 1. Полот 1 е комплементарен по однос на полот 2 и обратно. Без разлика на бројот (=квантитетот) на стожерните слики што партиципираат во конституирањето на едниот или другиот пол, според нивниот сублимирачки капацитет тие се рамноправни. Поставеноста на концептите во дескриптивната микроструктура го оправдува и на насловот на романот.



Идеограм 1-б.

2.3. Кратката пролет на Моно Самоников

(Димитар Солев: Под усвитеност, Кратката пролет на Моно Самоников. - Скопје, “Мисла”, 1980)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот “Кратката пролет на Моно Самоников” од Димитар Солев (во натамошниот текст КПМС од ДС):*

-*Чист опис (=слика)*-15 примероци;

-*Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија)*-9 примероци;

-*Наративизиран опис*-7 примероци;

-*Опис-супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)*-12 примероци.

Портрет. Портретирањето на ликот на Моно Самоников е реализирано преку:

1. *Директно портретирање:*

а) *Лично име* (Моно Самоников и Натка, Наде и Нада, потребни по однос на карактеризацијата на ликот на Моно Самоников);

б) *Лик за себе (Моно за себе)*-7 фрагменти;

в) *Друг/други ликови за ликот* (Наде од детството за Моно-2 фрагмента и Јошко за Моно-2 фрагмента);

г) *Наратор за лик*-4 фрагменти за Моно Самоников и 1 за Натка Јовановска, за преку неа да се “дополни” ликот на Моно;

д) *Детаљ.*

-“портретистички” детаљ:

* Освен романот “Време на молчење” од Ташко Георгиевски, во сите други што се предмет на наша анализа, третманот на описното рамниште ќе биде направен исклучиво врз основа на подреденоста и функционалноста на ЧО (=слики) и портретот (т.е. портретистичките фрагменти). Другите дескриптивни ентитети од одделот-дескриптивна типологија: ЧО р. и п. еф., НО и СП само ќе бидат опишани. Пристапот е таков заради кардиналното место и улога што ЧО (=слики) ги имаат во поредокот на описниот дискурс, а и затоа што аналитичката постапка е иста како и во романот ВМ од ТГ.

- а. “материјален” детаљ-2 примерока (брчки и кибрит);
- б. “вербален” детаљ-3 примерока (дал-те-барам; беше и патник);
- детаљ-стенограма (подвид на “вербалниот”)-16 примероци.

2. Индиректно портретирање:

Портретирање преку наратија-14 обемни фрагменти.

Карактер на наратијата. Наратијата во романот КПМС од ДС ја води сезнаечки наратор, кој во второто поглавје “Оган и река” се поставува во позиција на соговорник на ликот, зборувајќи за него (за ликот) во прво лице. Но сепак, ликот Моно Самоников не се претвора во јас-раскажувач. Станува збор за роман во кој наратијата, односно нејзините описни аспекти треба да го “оправдаат” неговото заглавие, што пак во себе го содржи името и презимето на ликот-протагонист, така што дескриптивната микроструктура во голема мера ќе биде “зависна” од неговата етимологија. Тоа не значи дека концептите на дескриптивната микроструктура не ги образуваат стожерните ЧО (=слики). Се работи за мошне акцентирана, силно нагласена поврзаност меѓу семантиката на ЧО (=слики) и фрагментите од портретирањето на ликот на Моно Самоников. Всушност, овде ЧО (=слики) му се подредени на ликот, односно портретот на Моно Самоников (=компатибилни, т.е. субординативни). Обратна релација лик-во функција на ЧО (=слика) нема (според тоа нема ниту заемна комплементарност меѓу ликот, односно портретот и ЧО), нешто кое не значи анемиичност на описот воопшто, туку повеќе слабост на раскажувачката постапка.* Романот КПМС од ДС располага со 15 ЧО (=слики), од кои 7 се стожерни а 8 се éclatéе по однос на стожерните. Од нив зависи “конфигурацијата на дескриптивниот простор” (=модел на свет) и поредокот на дескриптивната микроструктура. Таа е конституирана од 4 пола: *човек, живот, време и надеж* кои ја носат смислата како резултат од сублимираното значење на стожерните ЧО (=слики),

* Во другите анализирани романи не наидовме на таква појава-само описот да биде во функција (=компатибилен), т.е. подреден на ликот, без разлика што во заглавието стои името и презимето на ликот-протагонистот. Станува збор за роман каде што наратијата не допушта реализација на комплементарноста (=двонасочна, заемна функционалност на описот и ликот, односно портретот) меѓу ЧО (=слика) и ликот, односно портретот, легитимен начин на однесување на овие два ентитета од описното рамниште.

односно од описните единици што гравитираат, повторно според своето слично значење кон нив (=НО и СП) и портретистичките фрагменти.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Сонот на Моно Самоников; опис на шрапнелите што тој ги јаде во сон. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Сонот за шрапнелите го “предвидува” животот на Моно Самоников-неговата кратка пролет, периодот на неговото израснување, себеосознавање. Функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Овој стожерен ЧО (=слика) го конституира концептот-човек во дескриптивната микроструктура. (стр.103)

Слика 2. (автономна, строжерна) Изнајмената соба на Моно Самоников. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Функционален (=зависен, компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников, затоа што ја разоткрива неговата сиромаштија и расеаност. Овој автономен ЧО (=слика) конституира нов концепт, концептот-живот од дескриптивната микроструктура. (стр.108)

Слика 3. (éclatée на слика 2, втор кадар на слика 2) Бифето што Моно Самоников честопати го посетува. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Компатибилноста по однос на ликот, односно портретот е таква што го подразбира начинот на живот на Моно Самоников. Функционален éclatée опис по однос на стожерната слика 2, така што преку неа посредно учествува во дескриптивната микроструктура, во концептот-живот. (стр.120)

Слика 4. (éclatée на слика 1, втор кадар на слика 1) Сивото попладне и “зиморничавото соблекување” на дрвјата, кои омнисцентот ги поистоветува со Моно Самоников, зашто “(...) срцевината од исечените гранки бездруго е бело расплакана”. Податок за нагласена атмосфера и делумно за амбиент и средина. Подреденоста (=компатибилноста) по однос на ликот, односно портретот произлегува од метафората за дрвото. Моно Самоников го очекува тежок пат кон себеосознавањето (=самоникнатоста). Преку автономната слика 1 кон која овој éclatée опис гравитира заради сличното со неа

значење, наоѓа место во концептот-човек од дескриптивната микроструктура. (стр.136,137,138)

Слика 5. (éclatée на слика 1, трет кадар на слика 1) Паркетот и нозете што на него “играат” во кафеаната. Податок за средина, амбиент и нагласена атмосфера. Компатибилноста по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников подразбира, особено преку информацијата за атмосферата во кафеаната дека се случува своевидно “остварување” на сонот за шрапнелите. Тоа значи дека процесот на себеосознавање (=самоникнатост) е почнат, поточно Моно Самоников е свесен за тој процес. Посредно, преку стожерната слика 1, овој éclatée опис партиципира во концептот-човек од дескриптивната микроструктура. (стр.153)

Слика 6. (éclatée на слика 1, четврти кадар на слика 1) Чадот во кафеаната. Податок за атмосфера. “Чадот се врти како оган”. “Огновит”, тежок е патот кон осознавањето на самиот себе-во оваа информација е имплицирана зависноста (=компатибилноста) на несамостојната слика 6 по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Преку стожерната слика 1, кон која гравитира според сличното имплицитно означено, овој опис индиректно наоѓа место во дескриптивната микроструктура, во концептот-човек. (стр.159)

Слика 7. (автономна, стожерна) Муграта во родниот крај-за време на “службеното” патување на Моно Самоников, кое прераснува во интимно патување назад во детството, патување низ себе. Податок за амбиент и атмосфера. Компатибилноста по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников подразбира неопходност од такво патување во себеси, макар и враќање во минатото и спомените-за да се стане *самоникнат*. Оваа слика е еден од конституентите на концептот-живот од дескриптивната микроструктура. (стр.167)

Слика 8. (éclatée на слика 7, втор кадар на слика7) Ридот од каде што може да се види родното село на Моно Самоников. Податок за амбиент и атмосфера. Овој éclatée ЧО (=слика) е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников според Дантеовската димензија што во себе ја конотира описот на ридот, а на кој Моно сè уште не се качил, затоа што сè уште не ги совладал животните препреки и искушенија, сè уште не се осознал себеси. Затоа што е éclatée по однос на

стожерната слика 7, овој неавтономен ЧО (=слика) преку неа посредно наоѓа место во концептот-живот од дескриптивната микроструктура. (стр.177)

Слика 9. (автономна, стожерна) Небото, дрвјата, вирчето “што се крии” под нозете на Моно Самоников, утрото кога го напушта родниот дом. Репрезентативен примерок на податок за амбиент и атмосфера. Станува збор за секавање претставено преку дескрипција (=перфект во презентна форма), а за почетокот на себеосознавањето на Моно Самоников, нешто кое ја потврдува компатибилноста на оваа стожерна слика по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Овој ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-човек од дескриптивната микроструктура. (стр.178)

Слика 10. (автономна, стожерна) Реката во родниот крај на Моно Самоников. Податок за амбиент и делумно за атмосфера. Моно ја набљудува реката, сега кога “службено” е дојден во родниот крај. Метафората на реката ја имплицира минливоста на времето, што по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников подразбира своевидна еволуција во процесот на неговото самоосознавање. Описот е во функција (=компатибилен) на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Овој стожерен ЧО (=слика) го конституира концептот-време во дескриптивната микроструктура. (стр.183)

Слика 11. (éclatée на слика 10, втор кадар на слика 10) Опишрен, детален опис на реката, нејзината надојденост, нејзиниот гргор. Опишрен податок за амбиент и атмосфера. Валоризација, преку метафората на надојдената и бучна река на-еволуцијата што Моно Самоников ја постигнал од денот кога го напуштил родниот крај, до мигот на неговото повторно доаѓање тука. Функционалноста (=компатибилноста) на описот по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников е очигледна. Оваа неавтономна слика преку стожерната слика 10, посредно обезбедува место во концептот-време од дескриптивната микроструктура. (стр.190)

Слика 12. (éclatée на слика 10, втор кадар на слика 10) Тишината околу реката. Податок за атмосфера. Тишината ја имплицира потребата на Моно Самоников да размисли за себе (затоа неговото “службено” патување станува интимно), да се сфати себеси: до каде стигнал во сопственото осознавање, зашто времето, секако, поминува. Заради тоа овој опис е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Индиректен е начинот, преку стожерната слика 10, по кој

овој *éclatée* ЧО (=слика) стигнува до концептот-време од дескриптивната микроструктура. (стр.205)

Слика 13. (автономна, стожерна) часовникот на Офицерскиот дом и празниот плоштад. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-време од дескриптивната микроструктура. Функционалноста (=компатибилноста) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников доаѓа до израз преку неговото доживување на таквиот амбиент, средина и атмосфера, по неговото враќање од интимното “патување”. Процесот на себесознавање достигнува задоволителен степен, затоа што и раскажувањето се ближи кон крај. (стр.243)

Слика 14. (éclatée на слика 7, трет кадар на слика 7) Сеќавање на патувањето-опис на крчмата, на средината од патот, како “патен знак со изгубено значење”- кој не води никаде. Податок за атмосфера и делумно за амбиент. Перфект во граматичка сегашност. Овој опис е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников преку имплицираната во него неопходност од себенаоѓање, зашто претставува крстопат во неговиот животен пат. Преку стожерната слика 7, посредно, овој *éclatée* ЧО (=слика) учествува во дескриптивната микроструктура, во концептот-живот. (стр.246)

Слика 15. (автономна, стожерна) Ноќта на себесознавањето на Моно Самоников. Нагласен податок за атмосфера и амбиент и податок за средина. Затоа што атмосферата не е тегобна, овој стожерен ЧО (=слика) во дескриптивната микроструктура го конституира концептот-надеж. Тој ја има оваа слика како единствена што се наоѓа во неговите темели. Но овој концепт го опфаќа и значењето на ликот/ликовите на Наде, Натка, Нада-чија функција е да го “дополнат” ликот, односно портретот на Моно Самоников. Оваа стожерна слика е функционална (=компатибилна) по однос на ликот на Моно Самоников, чиј портрет со неа се заокружува, по таков начин што ја имплицира надежта негова и човечка воопшто-да се продолжи понатаму. Таа покажува и дека портретот е непосреден партиципиент во концептите од дескриптивната микроструктура, дека нему не му се потребни “помошни средства” за да стигне до полето на смислата.

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Во романот КПМС од ДС има 9 ЧО р. п. еф. Од нив два се описи на “денската светлина” што влегува во собата на Моно Самоников. Нивната функционалност е да предизвикаат “впечаток на стварност” по однос на материјалната и во тој миг и душевна беда на ликот. Просторниот ефект го постигнуваат благодарение на дескрипцијата на растурањето на денската светлина по предметите во собата. (стр.105 и стр.106) Два ЧО р. п. еф. се во прилог на менталната состојба на ликот Моно Самоников во дождливата ноќ која ќе ја помине во кафеаната-едниот дава опис на “ребрата на скалилата”, а другиот на дебелото стакло на излогот и стреата од која капат дождовните капки. (стр.109 и стр.110) Еден ЧО р. п. еф. го опишува ќилимот во редакцијата на весникот каде што работи Моно Самоников, во миговите кога тој чекори по него. Целта на овој ЧО р. п. еф. е во функција на патувањето на Моно во родниот крај, а кое од “службено”, ќе стане патување низ себе самиот, пат до сопственото созревање. Има изразит реален ефект. (стр.117) Еден ЧО р. п. еф. е опис на ридот во родниот крај на Моно Самоников, за време на неговото интимно патување. Ако се знае какво значење генерира описот на ридот во *éclatée* ЧО (=слика 8), тогаш јасно е дека овде станува збор за реален и просторен ефект што ја интензивира потребата од совладување на животните препреки во процесот на себезапознавањето на Моно Самоников. (стр.197) Еден ЧО р. п. еф. дава опис на ентериерот на редакцијата, во миг кога е необично тивко. Во случајов станува збор за потреба од подзасилување на ефектот од оставката на Моно Самоников, нешто кое допрва треба да се случи. Реалниот и просторниот ефект се мошне впечатливи. (стр.223) Осмиот ЧО р. п. еф. е опис на улицата, тротоарот и воздухот, тогаш кога Моно Самоников ја напушта редакцијата. Се интензивира впечатокот по однос на осознавањето на Моно Самоников. Има изразит реален ефект. (стр.225) Последниот ЧО р. п. еф. е опис на ќилим, но на оној што води до вратата од канцеларијата на главниот уредник на редакцијата. Станува збор за предизвикување реален и просторен ефект по однос на нетрпеливоста што Моно Самоников ја чувствува кон него, особено сега по завршеното патување. (стр.267)

Наративизиран опис.

Од вкупно 7 НО во романот КПМС од ДС, 4 се *вовед во нова раскажувачка* секвенца: сакање/водење љубов (стр.126), гледање-низ прозорецот, односно размислување на Моно (стр.136), доаѓање-на тетка Зора (стр.142,143) и колебање, т.е. откажување од новинарската работа (стр.223), а 3 претставуваат *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*: цвакање (стр.104), изневерување (стр.151) и евакуирање (стр.173).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

Како тип опис, СП (=опис на настан) и во овој роман ја задржува својата двократна функционалност-во прилог на конкретен стожерен ЧО (=слика) и преку него кон концептот-*модел на свет*, односно дескриптивната микроструктура и во прилог на ликот, односно портретот на Моно Самоников. Се сретнува во 12 примероци: СП 1-опис на сонот-Моно цвака шрапнели (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.103); СП 2-опис на настанот-ветерот ја открива оскудната облека на Моно (се акцентира сиромаштија на Моно) (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.109); СП 3-опис на настанот-Моно “густира” осминка бурек (=сиромаштијата на Моно) (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.110); СП 4-Натка доаѓа кој Моно (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.140); СП 5-Моно и Натка водат љубов (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.142); СП 6-водењето љубов е прекинато од “неутешното” доаѓање на тетка Зора (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.145); СП 7-опис на настанот-евакуација (функционален по однос на стожерната слика 10) (стр.173,174); СП 8-опис на една од последните, прекинати детски игри на Моно (функционален по однос на стожерната слика 10) (стр.182); СП 9-опис на стаписаноста на Моно пред мртвата кртица, тишината и “пајажинестиот дослух” меѓу нив (функционален по однос на стожерната слика 10) (стр.205); СП 10-опис на чинот творење, пишување (функционален по однос на стожерната слика 1-човекот Моно Самоников се осознава преку творењето) (стр.224); СП 11-опис на процесот-време, на биењето на часовникот на плоштадот и “круговите тишина” што тоа биење ги шири (функционален

по однос на стожерната слика 13) (стр.243) и СП 12-“средбата” на Моно со Наде од детството (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.331).

Портретирање.

Портретот на Моно Самоников во романот КПМС од ДС е од особено значење по однос на сите составки на описното рамниште. Веќе се кажа дека сите ЧО (=слики), стожерни и *éclatée* се функционални, т.е. компатибилни по однос на ликот, така што даваат свој придонес за процесот на оформување на неговиот портрет. Обратната функционална релација (=лик во функција на опис) не беше забележана, иако кај некои ЧО (=слики) видлива е тенденцијата кон антропоморфност (особено кај неавтономните слики 4 и 8). Тогаш повеќе станува збор за интроспективни доживувања на ликот по однос на самиот себе, отколку што неговата ментална состојба е имплицирана во описот. Портретирањето на ликот на Моно Самоников почнува уште во заглавието на романот, со неговото име и презиме. Во романот се сретнуваат три портретистички фрагмента во таа смисла (имплицитно означеното е сведливо на: *Моно*-сам, осамен, човекот е секогаш сам и *Самоников*-самоспознаен, осознаен низ сопственото искуство) (стр.229, стр.235 и стр.239). Меѓутоа, ефектот од така именуваниот лик е најсилен на крајот, кога раскажувањето завршува и кога неговиот портрет е оформен. Од голема полза се и портретистичките фрагменти што ја опфаќаат метафората на името на Наде од детството, девојката Натка и виртуелната Нада од крајот на романот. Некоја и некаква Наде, Нада или Натка е постојано присутна во животот на Моно Самоников, зашто Осамениот Самоспознаен Човек не може да живее без да се надева. Постои една Наде уште од детството; Натка е тука пред и по интимното патување. Виртуелната Нада нужно се појавува на крајот од романот, за Моно Самоников да има кого да чека и на што да се надева. Оваа етимолошка вербална игра има значаен ефект во романот КПМС од ДС, зашто токму таа и концентрираноста на нараторот, односно авторот кон ликот придонесуваат за подигањето на нивото на квалитет на текстот, за сметка на што автентичните дескриптивни ентитети и нивната легитимна функционалност-се запоставуваат!

Директното портретирање, освен преку личното име, во овој роман е реализирано низ познатите во теријата на литературата портретистички постапки.

Постапката-лик за себе (Моно Самоников за себе) е застапена преку 7 портретистички фрагменти: Моно е прониклив, темелен во размислувањата и расудувањата (стр.117); Моно е концентриран на себе, постојано е во состојба на внатрешна интроспекција (стр.139); Моно на своето интимно патување во родниот крај и низ спомените од детството се нарекува себеси “глуп”, заради тегобноста предизвикана од интензивната насоченост кон себе. Тоа веќе значи дека во тој тежок процес на себеспознавање, тој не го губи чувството за реалност и здравиот разум (стр.168); Моно е хиперсензибилен-се осудува себеси за смртта на неговиот постар братучед Јоне, се нарекува “убиец”, иако тука нема негова директна вина. Тоа сведочи за неговата одговорност и висока етичност (стр.212); Моно е свесен дека се менува, дека созрева (стр.226); По патувањето ќе се осуди себеси заради нечистотијата и нередот во неговата соба. Тоа е сигурен показател за неговата квалитативна промена (стр.247); Моно е свесен дека е циничен, како што и самиот се нарекува. А цинични се обично оние коишто низ искуството се навикнале да ја перцепираат суровоста на животот, оние кои можеби и прерано морале да се осознаат (стр.252).

Портретистичката постапката *друг лик за ликот* е застапена во вкупно четири фрагменти. Јошко, другарот на Моно ќе го нарече “капитулант”. Тоа ќе го мотивира да не се откаже од борбата со себе и во себе (стр.155). Тој ист Јошко ќе го дефинира немирот на Моно, како поврзаност на “(...) нередот надвор од тебе и немирот во тебе” (стр.253). Наде од детството за Моно Самоников дава два портретистички фрагмента, нарекувајќи го “шеготник” (стр.226) и “Баш си фин” (стр.227), нешто кое подразбира дека Моно е омилен меѓу жените.

Нараторот во описот на ликот (=портретот) на Моно Самоников придонесува со четири портретистички фрагменти. Најнапред се дава целосен професионален портрет на Моно Самоников: Моно Самоников е “студент и нетукашен”, млад човек и способен новинар со мошне моќно перо (стр.113). Се потенцира нагласената чувствителност на Моно и интензивната насоченост кон себе (стр.152). Уште едно потенцирање на склоноста на Моно Самоников кон интроспекција и неговата сензибилност (стр.152). Нараторот ја истакнува збунетоста на Моно Самоников во процесот на соочувањето со себе (стр.225).

Во портретирањето на Моно Самоников од големо значење се информациите што по различен начин (=постапки на портретирање) се даваат за некоја негова Наде. Нараторот дава опширни податоци за Натка Јовановска, девојката на Моно, која тој ќе ја направи жена (стр.128).

Детаљ.

Во романот КПМС од ДС детаљот, како интегрална составка на описот има статус на “портретистички”, а во негови рамки се диференцира како “материјален” и “вербален”. Вториот вид се сретнува и преку подвидот “детаљ-стенограма”. Станува збор за различна природа на два вида детаљ, но со иста функционалност по однос на портретот на Моно Самоников. Имено, карактерот на детаљот е таков што, надворешната карактеристика на ликот (материјална или вербална), преку метонимиска реификација упатува на неговите внатрешни особини (карактерни, ментални, емотивни), кои се од извонредно големо значење во процесот на оформување на неговиот портрет.

Портретистичкиот материјален детаљ е застапен во две варијанти: *кибрит* и *првите брчки на челото*. Првиот ја имплицира константната расеаност на Моно Самоников (тој постојано или го заборава кибритот, или пак заборава да купи), нешто кое упатува на неговата концентрираност кон себе, кон сопственото самоосознавање. Овој детаљ е застапен преку два портретистички фрагмента (стр.246, стр.250). *Детаљот-првите брчки на челото*, како портретистички со материјална природа е првиот знак на зрелост кај Моно Самоников и се сретнува во еден портретистички фрагмент (стр.181).

Вербалниот детаљ е портретистички, а се сретнува во варијантата *дал-те-ба-рам*. Станува збор за синтагма со прашален призвук која Моно Самоников ќе ја изговори во својот сон за шрапнелите од почетокот на романот. Метонимиската реификација го уточнува овој вербален детаљ како неопходност, ликот Моно Самоников да се “побара” себеси, што тој го прави низ нарацијата, за на крај да достигне солиден степен на себепознавање (стр.107, стр.169) Втората варијанта на портретистички детаљ со вербална природа-патник *што пати* се сретнува двапати: еднаш изговорен од Јошко, другарот на Моно (“Еве го нашиот патник”!) (стр.267) и уште еднаш во реплика на Моно Самоников (“Патник (...) што патува или што пати”!) (стр.267). Моно е тој “патник што пати”,

патувајќи во себе и низ себе. Третата варијанта на овој вид портретистички детаљ е претставена од имерфектната форма на глаголот *сум-беше*. Таа ја имплицира оптовареноста на ликот Моно Самоников со минатото, што пак е предуслов за стекнување искуство, односно себепознание (и граматички, имперфектот искажува дејство што се случило во минатото, а глаголската форма не содржи макар и имплицитна информација дека тоа, дејството завршило). (стр.183).

Подвидот вербален детаљ-детаљ *стенограма* (=изрази и синтагми што ликот континуирано ги користи во свите реплики), ги опфаќа репликите на Моно Самоников што, секако, преку метонимиска реификација ја претставуваат проникливоста, духовитоста, рационалноста (понекогаш и неговата нерационалност, особено кога е Натка во прашање), неговата длабока интуиција, неговиот изразит интелектуален потенцијал и сложениот ментален комплекс. Детаљот стенограма се сретнува во вкупно 16 фрагменти. (два фрагмента на стр.116, стр.117, стр.120, стр.129, стр.130, стр.131, стр.132, стр.133, стр.141, стр.143, стр.145, стр.239, стр.248, стр.250, стр.256).

Индиректното портретирање (=портретирање преку нарација) во романот КПМС од ДС е застапено преку 13 обемни портретистички фрагменти. Најнапред, нараторот индиректно, преку раскажувањето, соопштува за сиромаштијата на Моно и неговиот комплексен ментален склоп (стр.103-112). Се дознава за интимниот пркос на Моно кон главниот и одговорен уредник на редакцијата на весникот “Народен пушач”. Се разоткрива либералниот дух на Моно, неговиот отпор кон ограничувања од било кој вид, што пак се контрапродуктивни по однос на впечатокот за неговата интелектуална и човечка благородност. Се претставува проникливоста, рационалноста, непокорната природа на Моно Самоников (стр.113-119). Моно се карактеризира со “егзистенцијалистичка рамнодушност” и способност за себеконтрола (стр.120-123). Моно е интуитивен и длабоко контемплативен (стр.129-135). Раскажувањето за патувањето на Моно во родниот крај, индиректно ја акцентира неговата потреба да се “дефинира” себеси (стр.167-176). Нарацијата открива дека процесот на осознавањето, Моно Самоников го отпочнува тогаш кога прекинуваат детските игри, веднаш по евакуацијата (стр.178,179). Наде од детството и смртта на Јоне-детската љубов и постариот братучед се “каментемелник” на процесот на себеосознавање на Моно Самоников (стр.180-181).

Нарацијата соопштува за детето Моно Самоников-немоќ спрема братучедот Јоне, а надмоќ спрема другарите. Чувството на навреда, пониженост, неуваженоста на неговата “детска големина” ги раѓа кај Моно болката и ранливоста, багажот од детството што постојано ќе ги носи со себе (стр.183-189). Уште еден обемен фрагмент на индиректното портретирање ја истакнува детската болка на Моно заради омаловажувањето од братучед му Јоне, кој како партизан ќе го постави Моно на “предстража” (стр.193-196). Детето Моно станува возрасен со големата навреда-кога Наде и Јоне ќе ги види заедно. Следува смртта на Јоне, која за Моно ќе биде од особено значење во неговото созревање-тој за тоа вечно ќе носи чувство на вина (стр.197-204). Нарацијата информира како кај Моно се раѓа “механизмот на стравот”, потоа зошто “избегал кога ги здогледал Германците”-“твоео паѓање”, како и неопходноста од постоење на некава Наде (стр.105-219). Се истакнува човечката неопходност од надеж, за да може да се продолжи понатаму-средбите со Наде од детството и со виртуелната Нада (стр.223-233). И најпосле, индиректното портретирање го претставува Моно Самоников како страстен пушач, кој постојано го заборава кибритот (стр.254-259). *

Модел на свет.

Нацртот-модел на свет задолжен за конфигурацијата на дескриптивниот простор, во романот КПМС од ДС ги подредува 15-те ЧО (=слики) во само нему својствен поредок. Слика 1, слика 2, слика 7, слика 9, слика 10, слика 13 и слика 15 се стожерни. Нивниот карактер е метонимиско-метафоричен. Метонимичноста (=соседноста) во описното писмо оди заедно со комплементарноста, како природа на врските меѓу стожерните и последователните ЧО (=слики), стожерни и *éclatée*. Оската на комбинација се заситува така што според принципот соседност и комплементарност се подредуваат сите ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* и одделно само стожерните. Метафоричноста на стожерните ЧО (=слики) доаѓа до израз преку “сублиматорската” улога што ја одигруваат по однос на *éclatée* ЧО (=слики) и секако, преку способноста да го кондензираат

* Индиректната портретизација на ликот на Моно Самоников само делумно е содржана во оние ЧО (=слики) што ги подразбираат фрустрациите и болката што во себе ги носи од детството. Такви се стожерните слики 9, 10 и *éclatée* сликата 11 (по однос на стожерната слика 10). Тоа, меѓутоа, не ја нарушува веќе воспоставената еднонасочна функционалност на ЧО (=слика) по однос на портретот.

↔ стожерна врска (=метонимичност)
 ⇔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
 ----> éclatée врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 2-а.

Дескриптивна микроструктура.

Дескриптивната микроструктура на романот КПМС од ДС е образувана од четири полови: *човек, живот, време и надеж*.

Концептот *човек* е конституиран од стожерната слика 1, а преку неа во неговото кондензирано значење, трансформирано во смисла партиципираат и *éclatéе* сликите 4, 5 и 6, кои кон неа гравитираат. И “осамената” стожерна слика 9, која не собира во себе значење од *éclatéе* ЧО (=слики) е еден од конституентите на овој пол од дескриптивната микроструктура.

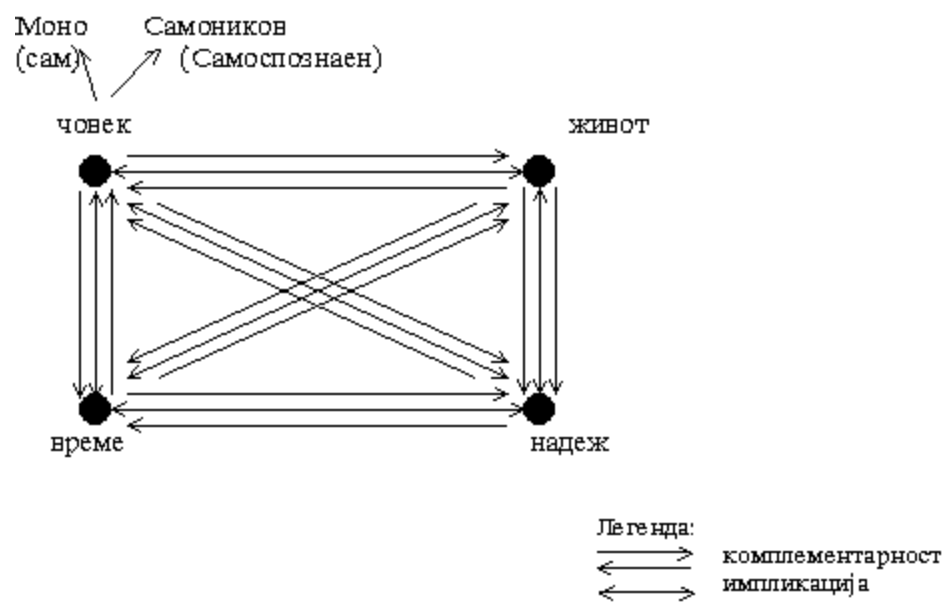
Концептот *живот* е образуван од стожерните ЧО (=слики) 2 и 7, а посредно во него учествуваат и нивните *éclatéе* слики.

Концептот *време* го конституираат стожерните слики-10 и “осамената” 13, како и *éclatéе* сликите 11 и 12 чие значење го сублимира автономната слика 10.

“Осамената” стожерната слика 15 е единствена во образувањето на концептот *надеж*.

Во концептите од дескриптивната микроструктура се влеваат и портретистичките фрагменти што го образуваат портретот на Моно Самоников, а индиректно преку ЧО (=слики) и НО и СП.

Природата на врските меѓу четирите полови на дескриптивната микроструктура на романот КПМС од ДС се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 2-б.

2.4. Две Марији

(Славко Јаневски: Две Марији, Месечар. - Скопје, “Наша книга”, 1976)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Две Марији* од Славко Јаневски (понатаму ДМ од СЈ):

-*Чист опис (=слика)*-25 примероци;

-*Чист опис со реален и просторен ефект*-8 примероци;

-*Наративизиран опис*-7 примероци;

-*Опис-супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)*-15 примероци.

Портрет: Портретирањето на ликот на хирургот Никола е реализирано преку:

1. *Директно портретирање:*

а) *Име* (Марија)

б) *Лик за себе (Никола за себе)*-17 фрагменти;

в) *Друг/други ликови за ликот*-4 фрагменти (Марија број 1 за Никола-1 фрагмент; Отец Симеон за Никола-1 фрагмент; Марија број 2 за Никола-2 фрагмента);

г) *Наратор за лик*-7 фрагменти;

д) *Детал:*

-*Портретистички детал (нож*-3 фрагмента; *раце*-6 фрагменти; *памучен палјачо*-4 фрагменти и *око*-3 фрагмента)

1. *Индиректно портретирање:*

Портретирање преку нарација-22 фрагменти, групирани во 13 примероци, според сличното значење.

Карактер на нарацијата. Нарацијата во романот ДМ од СЈ е “мешовита”: наизменично раскажуваат омнисцентот и јас-нараторот. Романот ДМ од СЈ е дискурс на секавање. Ликот, (хирургот Никола) главно се секава, во период од две ноќи, со цел да дојде до себеси, да се пронајде изгубениот себе меѓу двете Марији, настаните од фронтот (војната сè уште трае) и запустената лекарска практика. Автентичноста на нарацијата (како дискурс на секавање, што по дефиниција треба да подразбира доминација на наративниот дијегетски начин на литературно претставување), значи дека описите сепак, имаат “презентна егзистенција”. Имено, секавањето на ликот, т.е. минатото е предадено во граматичка сегашност. Природата на раскажувањето е нагласено индивидуалистичка и се граничи со фантастика. Сеедно дали станува збор за сезнаечки или јас-наратор, “притисокот” на ликот, хирургот Никола силно се чувствува. Затоа и природата на описите е специфична-тие многу често имплицираат портретистички белези (покажуваат висок степен на антропоморфност) и остануваат лојални на она што значи нивна иманентна функционалност-да бидат во прилог на концепирањето на дескриптивната микроструктура и податни за реализација на поетската функција. Само осум ЧО (=слики) од вкупно 25 (стожерни или *éclatée*) се во состојба да остварат двонасочна релација со портретот на хирургот Никола (=комплементарност). Останатите 17 ЧО (=слики) се едноставно, само во функција на портретот на протагонистот (=компатибилност).*

Впрочем, јас-раскажувањето е такво што по однос на описните пасажии не остава широк простор за објективност во претставувањето. Описите во овој роман се карактеристични и заради начинот на организираност на нарацијата (во потесна смисла). Имено, таа е линеарна, но отсуството на темпорални марканти (освен насловите на двете поглавја-*Ноќ прва* и *Ноќ втора*) придонесува за губење на впечатокот за континуитет на дејството, кое се случува во период од две деноноќија, поточно две ноќи. Реминисценциите на хирургот Никола опфаќаат одломки од неговиот интимен живот со двете Марији и ангажманот во војната. Тие на места допираат и до неговото детство, а “сегашноста” е сведена на

* Во романот ДМ од СЈ не се работи за слабост на нарацијата што како последица би продуцирала ситуација-само ЧО (=слика) функционален по однос на лик (=компатибилност). Станува збор за комбинација од омнисцентно и јас-раскажување и тоа такво што генерално претставува-дискурс на секавање, пренесено во граматичка сегашност. Оттука и малиот број ЧО (=слики) (само осум) кои се во состојба да ја реализираат легитимната двонасочна релација (=комплементарност): опис во функција на лик и лик во функција на опис. Високиот набој на скриена семантика во ЧО (=слики) и стожерни и *éclatée*, го неутрализира отсуството на комплементарноста, како начин на заемно функционирање на описот и портретот, што не беше случај со ЧО (слики) од романот КПМС од ДС.

неговите контемплации, алкохолизмот и поминот во меана. Тоа пак дозволува опишување на неговиот и социјалниот статус на неговите сограѓани. Поимењето за простор и време се заокружува на крајот од романот. Сеќавањето, на кое главно се сведува нарацијата не значи и отсуство, или пак мал број описи, но “потрагата” по нив е отежната. Најфреквентни и најрепрезентативни се ЧО (=слики), (вкупно 25, од кои 11 се стожерни а 14 се *éclaté* по однос на нив) набиени со имплицитно означено и раскошна, само за Славко Јаневски својствена симболика. ЧО р. п. еф. не е многу зачестен (8 примероци), од проста причина што “сеќавањата”, т.е. описите се најчесто описи во свеста на хирургот. СП (вкупно 15 примероци) се функционални по однос на ликот, односно портретот и ЧО (=слики). НО (7 примероци) го регистрираат наглиот преод од една во друга реминисцентна секвенца. Портретирањето е обилно, а највпечатливи се фрагментите што произлегуваат од неколкуте портретистички детали.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Сонот на хирургот Никола за ножот. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Презентна состојба. Метафората на ножот што убива и спасува животи е дескриптивен приказ на животот на хирургот Никола. Во извесна смисла стожерниот ЧО (=слика 1) има сублимирачки карактер по однос на следните 24, тој претставува своевидна метафорично-симболична “групна” слика (=“фотографија”), т.е. ја “претскажува” судбината на протагонистот. Овој опис е комплементарен по однос на портретот на хирургот Никола (и описот е во функција на ликот и ликот е во функција на описот). Конституент на концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.9)

Слика 2. (автономна, стожерна) Сограѓаните на хирургот Никола во крчмата (претставени според неговата халуцинантна рецепција, а во дискурсот на омнисцентот). Податок за средина и атмосфера. Презент. Имплицитното означено го разоткрива специфичното доживување на средината што го опкружува хирургот, но и животот на

неговите сограѓани, кои бараат заборав во алкохолот. Стожерен ЧО (=слика), функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хиругот Никола и еден од конституентите на концептот-*живот и/или смрт* од дескриптивната микроструктура. (стр.12)

Слика 3. (автономна, стожерна) Предметите во собата на хиругот Никола (литографијата на Рембрант, восочни фигури, восочен труп, сив кактус со боцкави очи, книги, детска играчка-памучен палјачо со истргната нога и многу тишина). Податок за средина и нагласена атмосфера. Презент. Ентериерот на живеалиштето на хиругот ја имплицира неговата ментална состојба-хаотичност и многу болка и пустош. Стожерен ЧО (=слика) функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хиругот Никола и конституент на концептот-*време* од дескриптивната микроструктура. (стр.12)

Слика 4 (éclatée на слика 3, втор кадар на слика 3) Детскиот кревет со “бела покривка” и “црвени кадри” на детето што спие. Податок за атмосфера. Опис во сеќавање, т.е. перфект во презентна форма. Белината како симбол на невиност и црвеното како асоцијација на ножот, поточно убод на нож во човечко тело-е скриеното значење на овој ЧО (=слика), функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хиругот Никола и éclatée опис по однос на стожерната слика 3, за преку неа да најде место во дескриптивната микроструктура, во концептот-*време*. (стр.17)

Слика 5. (автономна, стожерна) Војничката колона. Податок за средина и мошне тегобна атмосфера. Перфект во презентна форма. Имплицира дел од животот на хиругот Никола. Интимно доживување на миговите од војната кога непосредно во неа учествува. Овој автономен опис е во функција (=компатибилен) на ликот, односно портретот на хиругот Никола и е еден од конституентите на концептот-*војна* од дескриптивната микроструктура. (стр.19)

Слика 6. (éclatée на слика 5, втор кадар на слика 5) Војничката колона, вторпат; “мртвата тишина” што го прати нејзиното чекорење. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Неавтономен ЧО (=слика) што е во функција на сложената душевна состојба на ликот, поточно во прилог (=компатибилен) на портретот на хиругот Никола и посредно, преку стожерната слика 5, партиципиент во концептот-*војна* од дескриптивната микроструктура. (стр.20)

Слика 7 (автономна, стожерна) Смрт во војна. Податок за амбиент и атмосфера. Перфект во презентна форма. Имплицитното значење на оваа слика го подразбира доживувањето на смртта. Војната може да донесе многу смрт. Функционална слика (=компатибилна) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и еден од конституентите на концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.22)

Слика 8. (éclatée на слика 7, втор кадар на слика 7) Планините, небото, растенијата во миговите на татнеж (“лутото брчење”) кога е убиен потполковникот. Репрезентативен примерок на амбиент и податок за атмосфера. Перфект во презентна форма. Доживувањето на смртта, како имплицитно означено на овој éclatée опис, кој е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и индиректно, преку стожерната слика 7, кон која гравитира според сличното со неа значење, наоѓа место во концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.24)

Слика 9. (автономна, стожерна) Зима, мрак, сид, “плач на ветар”, “ветар надојден како море”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Реминисцентен исечок од некогашниот љубовен живот на хирургот Никола со Марија број 1. Таа љубов има нешто таговоно, “дождливо” во себе, наидува на сид. Автономен ЧО (=слика) што е во функција (=компатибилен) на ликот, односно портретот на хирургот Никола и е еден од конституентите на концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.30)

Слика 10. (éclatée на слика 2, втор кадар на слика 2) Горнопланинците и нивната “судбина алкохоличар”-“Пујана, подмолна свиња судбина”. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Својата судбината хирургот Никола ја дели со своите сожителите, а таа е таговна, според речиси експлицитниот начин на презентирање на значењето во овој опис. Функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и по однос на стожерната слика 2, која индиректно му обезбедува влез во дескриптивната микроструктура, во концептот-живот и/или смрт. (стр.34)

Слика 11. (éclatée на слика 3, трет кадар на слика 3) Мракот во собата на хирургот Никола. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Презент. Ноќ прва, кога

Никола се сеќава. Мракот од собата го имплицира мракот во душата на хирургот. Функционален (=компатибилен) *éclatée* опис по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и по однос на стожерната слика 3, која посредно му дозволува влез во концептот-време од дескриптивната микроструктура. (стр.39)

Слика 12. (éclatée на слика 9, втор кадар на слика 9) Полноќ, јаболкницата, дожд. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Ведро слика од среќните љубовни денови на хирургот Никола и Марија број 1. Но сепак, сликата е повторно дождлива, што го подразбира несреќниот крај на таа љубов. Функционална (=компатибилна) слика по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола која партиципира во концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура, посредно преку стожерниот ЧО (=слика 9), кон кој гравитира, според сличното значење. (стр.42)

Слика 13. (éclatée на слика 5, трет кадар на слика 5) Мрак во “неподвижната”, полна со војници колиба. Податок за средина и нагласена атмосфера. Перфект во презентна форма. Сеќавање на периодот поминат во војна, тегобно и мрачно. Овој *éclatée* ЧО (=слика) е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и гравитира кон стожерната слика 5, преку која по индиректен начин наоѓа место во концептот-војна од дескриптивната микроструктура. (стр.42)

Слика 14. (éclatée на слика 9, трет кадар на слика 9) Светлина, пролет, ветерот развигор. “Сè пулсираше, потсетуваше на живот пред смрт (...) Сè што живееше имаше своја судбина и требаше да живее”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Среќните денови на хирургот Никола и Марија број 1, кои наликуваат на “живот пред смрт”. Оваа *éclatée* слика е функционална (=компатибилна) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и преку стожерната слика 9, кон која гравитира учествува во концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.51)

Слика 15. (éclatée на слика 2, трет кадар на слика 2) Планинското село каде што заедно престојуваат хирургот Никола и отец Симеон. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Скриеното значење на овој опис се однесува на макотрпниот живот на селаните. Овој опис е функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и по однос на стожерната слика 2, преку

која посредно учествува во концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.55)

Слика 16. (éclatée на слика 2, трет кадар на слика 2) Пролетта во планинското село и “младата развиена девојка” во идиличниот селски амбиент. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Имплицитното означено на оваа слика го подразбира контрастот меѓу појавното и суштинското во животот на луѓето од селото. Овој éclatée ЧО (=слика) е во прилог (=компатибилен) на портретирањето на ликот на хирургот Никола и според своето значење гравитира кон стожерната слика 2, преку која индиректно партиципира во дескриптивната микроструктура, во концептот-живот и/или смрт. (стр.57)

Слика 17. (автономна, стожерна) Трите маслинки кои своите тенки стебла ги виткаат под дождот, спротивставувајќи му се. Две сенки: Никола и Марија број 2. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во презентна форма. Слика за љубовниот живот на хирургот Никола. Симболиката на трите маслинки се однесува на човекот Никола и неговите две Марии, кои му се потребни со својата “девственост” и чистота да го “исчистат” од гревовите на неговиот нож. Овој стожерен ЧО (=слика) е таков што имплицира и повеќе аспекти од портретот на хирургот Никола, така што и ликот е функционален по однос на описот. Описот и портретот се комплементарни. Се работи за еден од конституентите на концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.64)

*Слика 18. (éclatée на слика 3, четврти кадар на слика 3) Темнината во собата на хирургот Никола. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Презент. Скриеното значење ја подразбира болката на хирургот Никола по двете Марии. * Функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и по однос на слика 3, кон која гравитира, за преку неа посредно да обезбеди влез во концептот-време од дескриптивната микроструктура. (стр.69 и 73)*

Слика 19. (éclatée на слика 2, четврти кадар на слика 2) Нечистиот, сив, студент ден-виден низ стаклата на крчмата. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.

* Описот на собата на хирургот Никола се сретнува четирипати. Тој е дури и своевиден индикатор на темпоралната димензија на нарацијата затоа што секогаш е претставен во презентна форма. Заправо описот на собата на хирургот Никола, стожерен или éclatée, ја остварува неопходноста-да се воспостави контакт со сегашниот миг на раскажувањето. Затоа, овие ЧО (=слики), стожерни или éclatée се непосредни или посредни конституенти на концептот-време од дескриптивната микроструктура.

Презент. Денот е метафора (=скриено значење) на квалитетот на животот на хирургот Никола и неговите сожител. Функционален (=компатибилен) по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и по однос на стожерната слика 2, преку која индиректно наоѓа место во концептот-*живот и/или смрт* од дескриптивната микроструктура. (стр. 77)

Слика 20. (автономна, стожерна) *“Сидот” зад кој се кријат среќните човечки домови и среќните луѓе. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Презент (хирургот Никола во нокта-втора замислува таква состојба). Имплицитно означеното на оваа стожерна слика се однесува на надежта, на можноста за убав и среќен живот, кој ќе може да се живее ако се урне сидот. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-*живот и/или смрт* од дескриптивната микроструктура. Преку значењето што оваа автономна слика го продуцира, ликот, односно портретот на хирургот Никола и описот стануваат комплементарни во својата заемна функционалност. (стр.78)

Слика 21. (*éclatée* на слика 20, втор кадар на слика 20) *Разјарените стрели, растулените штркови гнезда. Податок за амбиент, средина и нагласена средина.* Презент. Скриеното значење од овој *éclatée* ЧО (=слика) е всушност демант на “неговата” стожерна слика, нејзина негација. Ликот, односно портретот на хирургот Никола е функционален по однос на описот (зашто имено, неговиот живот, поточно градењето на неговиот портрет зависи од опкружувањето, односно од контекстот во кој “израснува”), исто како што и описот е функционален по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола (=комплементарност). Како *éclatée* слика, оваа, преку стожерната слика 20 посредно партиципира во концептот-*живот и/или смрт* од дескриптивната микроструктура. (стр.79)

Слика 22. (автономна, стожерна) *Смртта на ветерот во нокта. Податок за атмосфера.* Презент. Имплицитното означено е извонреден дескриптивен примерок на метафората на неизбежната смрт. Уште еден пример на функционалност и на ликот по однос на описот, т.е. комплементарност на еден по однос на друг. Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-*живот и/или смрт* од дескриптивната микроструктура. (стр.82)

Слика 23. (автономна, стожерна) *Матните води на реката, кои ги “потопиле” веќе истечените води: “Купче векови и сите удавени во нив”.* Податок за амбиент. Презент. Оваа стожерна слика е метафора на времето. Комплементарна по однос на ликот,

односно портретот на хирургот Никола (градбата на портретот е зависна од овој опис, т.е. се работи за заемен сооднос на ликот, односно портретот и описот). Станува збор за еден од конституентите на концептот-време од дескриптивната микроструктура. (стр.85)

Слика 24. (éclatée на слика 22, втор кадар на слика 22) Рана есен. Есента на гроздобер, есента на уличната калдрма. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Презент. Скриеното значење на оваа éclatée слика е метафора на умирањето, на смртта. Комплементарна со ликот, односно портретот на хирургот Никола, а преку стожерната слика 22, партиципира во концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.85,86)*

Слика 25. (автономна, стожерна) Ноќта (втора): “Сите ножови на светот не ќе ја отворат кората на ноќта”. Непробојната и тешка ноќ што сее дожд и страв, со “црни капки на тишина”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитното означено на оваа стожерна слика подразбира остварување на сонот за ножот што и убива и спасува човечки животи. Комплементарна слика по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола и една од оние што го конституираат концептот-живот и/или смрт од дескриптивната микроструктура. (стр.93)

* Последните шест ЧО (=слики) (20,21,22,23,24 и 25), стожерни или éclatée како и стожерните слики 1 и 17, ја напуштаат нагласената подредена позиција по однос на оформувањето на портретот на хирургот Никола, карактеристична за другите ЧО (=слики). Овие описи се податни за реализација на двонасочната релација на заемената функционалност (=комплементарност) со ликот, т.е. портретот. Поточно, овие чисти описи од двата вида, престануваат да бидат само функционални по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола, за да почнат неговите портретистички белези да ги имплицираат во себе. Така е токму сега, кога нарацијата се приближува кон својот крај, кога портретот на ликот е веќе пред своето целосно заокружување, но и затоа што секавањата завршија, па ликот е во сегашноста, за која раскажува исклучиво омнисцентот.

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Во романот ДМ од СЈ има 8 ЧО р. п. еф. Еден е опис на неподвижна, неоформена ноќ, “ставена” во рамката на планинските рабови како “сценски декор за неа”. Со него се постигнува првенствено реален ефект, затоа што станува збор за опис на ноќта прва, кога хирургот Никола ќе го сони сонот за ножот што убива и спасува животи. Овој опис што предизвикува реален и просторен ефект има за цел да го засили впечатокот за сонот на хирургот Никола. (стр.39) Друг ЧО р. п. еф. е пејзаж на некој дол, над кој виси “разредено млеко на сињак”. Има и реален и просторен ефект, така што го интензивира впечатокот по однос на амбиентот и атмосферата во горнопланинското село, каде хирургот престојува заедно со отец Симеон. (стр.51) Уште еден ЧО р. п. еф. е од истиот контекст и е едноставно-свртување внимание кон птиците и небото, кога отец Симеон ќе му го постави прашањето на хирургот Никола за жена му Марија. Има изразит стварносен ефект. (стр.53) ЧО р. п. еф. за “запалката со краток крцкот” што го разретчува мракот и која ги извлекува од рамката човечињата на Рембрант е во прилог на потенцирање на менталната состојба на хирургот Никола, во ноќта прва, кога почнува да се сеќава. И овој опис има потенциран реален ефект. (стр.61) Еден ЧО р. п. еф. обрнува внимание на темнината, на “матниот живот” на уличните светилки и на прозирните бубалки во влажната ноќ, кога хирургот Никола е повикан да ја изврши илегално, операцијата на еден илегалец. Има реален ефект, но предизвикува и впечаток за просторност. (стр.91) Во истата наративна секвенца има уште два ЧО р. п. еф. Едниот од нив е опис на шумот што ќе го предизвика стапнувањето на хирургот Никола во баричката, заедно со свртувањето внимание кон звуците од гитарата кои умираат во далечината. Има изразит реален ефект. (стр.93) Другиот е опис на капките дожд што удираат на олуците, одбројувајќи го времето во миговите кога хирургот Никола ја извршува операцијата. И овој ЧО р. п. еф. предизвикува референцијална илузија. (стр.100) Последниот ЧО р. п. еф. во овој роман е опис на влажната калдрма и “мижуркавите есенски светилки”, тогаш кога хирургот Никола бега од заседата, во ноќта втора, по извршената операција. Има и реален и просторен ефект. (стр.105)

Наративизиран опис.

Во романот ДМ од СЈ има 7 НО. Четири од нив претставуваат *вовед во нова наративна секвенца*, а три *назначуваат околности во кои почнува да се одвива некој процес*. Како тип опис којшто именува настан, НО “воведува” во следниве наративни секвенци, сведени на глаголските именки: сеќавање (вовед во дискурсот на сеќавањето, стр.10); пренасочување (на “погледот” на хирургот Никола од својот внатрешен живот кон предметите од собата, стр.12); сеќавање (на војната, стр.18); изневерување (неверството на Марија број еден со отец Симеон, во секвенцата-сеќавање од војната. стр.34). Глаголските именки на видот НО-назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес се: сосидување (околностите на “тишината на сеќавањето”, стр.14); убивање, т.е. “танцување” на хируршкиот нож (околности во кои се одвива вториот, неуспешен “танц” на ножот, стр.72) и оперирање (околности во кои се одвива илегалната операција на илегалецот, стр.96).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

Како тип опис којшто опишува настан и има двократна функционалност (по однос на стожерен ЧО (=слика) и преку него кон нацртот-*модел на свет* и дескриптивната микроструктура и по однос на ликот, односно портретот, во случајов на хирургот Никола) СП во овој роман се сретнува во 15 примероци: СП 1-опис на убивањето со хируршкиот нож (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.9); СП 2-опис на првото убиство на хирургот Никола во детството (станува збор за убиство во сон) (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.10); СП 3-опис на “поплавите” од вино во халуцинациите на хирургот Никола (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.12); СП 4-опис на “грчењето” на духот на хирургот Никола “во школката на материјата” на неговото тело (функционален по однос на стожерната слика 3) (стр.13); СП 5-опис на убивање во војна (функционален по однос на стожерната слика 5) (стр.21); СП 6-опис на ефектот на смртта која “(...) погодуваше како врел куршум кој на чуден начин уште еднаш експлодирува во мозок” (функционален по однос на стожерната слика 5) (стр.25); СП 7-метафоричен опис на смртта на потполковникот (функционален по однос

на стожерната слика 5) (стр.27); СП 8-опис на умирањето на една птица, всушност асоцијација на раскилот на хирургот Никола со жена му Марија, т.е. Марија број 1 (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.52,53); СП 9-опис на животот во планинското село: “Старецот ја лееше својата мака (...) Гол живот, гола челада, гола иднина”. (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.57); СП 10-опис на “првата игра”, “првиот подвиг”- успешен на хируршкиот скалпел (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.72); СП 11-опис на неуспешниот “втор танц” на хируршкиот скалпел (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.73); СП 12-опис на илегалната операција на илегалецот (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.99,100); СП 13-бегството на хирургот Никола пред заседата, во време на полициски час, а по извршената операција (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.103); СП 14-опис на “крвавењето” на постелата на Марија број 2 и крвавењето на ранетиот во заседа хирург Никола (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.117) и СП 15-опис на умирањето на хирургот Никола (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.125).

Портретирање.

Никулците на портретот на хиругот Никола се забележителни уште во ЧО (=слика 1), т.е. описот на ножот што убива и спасува животи. Станува збор за слика која е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на хиругот Никола и која во голема мера ја имплицира неговата “литерарна” судбина, добивајќи симболни димензии.

Постапката *лично име* на *директното портретирање* е застапена првенствено преку името на двете Марии: “Само умирав со напор барајќи ги во втората Марија твоите добрини и оживував за нови напори откривајќи во таа Марија само обична Марија. И една Марија.” (стр.81) Всушност станува збор за постапка наратор (јас-наратор) за лик, односно лик за себе, преку друго лично име. Хиругот Никола преку изборот како да го “проживее” својот интимен, љубовен живот се определува за девственост, чистота, нему неопходна-за да може да ја “прочисти” сопствената совест од халуцинантното убиството во сонот и несреќната втора “игра” на хируршкиот нож, кога под раце му умира пациент. Значењето на личното име на Марија, односно двете Марии е релевантно на христијанското поимење за мајката божја. Слично, иако не толку нагласено симболично значење добива и името на Никола-име на христијански светец, маченик.

Директното портретирање на ликот на хиругот Никола се реализира и преку следните постапки:

Лик за себе (хиругот Никола за себе), во 17 фрагменти. Тој се нарекува: “напнат лак” што сонува стрели, човек со “мртва птица” на чело (стр.11); потоа и “палјачо” со “заклана смеа” (стр.13,14); “слеп, душевно слеп” (стр.19); Никола е осамен (стр.27); човек исполнет со болка и “недоречен” (стр.30); презаситен од болка и бессилен “(...) да се претворам во живот, во отпор” (стр.37); Никола се доживува како месечар, Хамлет, Отело, “(...) копач на спомени и слаба волја” (стр.38); потоа, тој е горд, роден во знакот на бик, којшто го опива со ракија, за во окото на мртвиот бик да се прочита “(...) песната на мојата крв” (стр.55,56); Никола се нарекува клоун, а “(...) сите клоунови на светот се тажни” (стр.58); клоун, којшто “(...) сонува две жени” (стр.59); Никола се нарекува и: “Доктор мрак. Изгасната светулка. Мртво сонце” (стр.65); тој носи надеж во себе и осаменоста го убива (стр.77) и е човек со “истргнато срце” (стр.83); “Јас сум распаран отворен, празен како виолина. Лист момирок сум и се прозирам и можам да видам во себе мртов звук”

(стр.94); “Името ми е рамнодушност” (стр.102); “Јас сум едно непрекинато паѓање до крај на своето постоење” (стр.110); “И кога не сакам да сум тоа, тоа сум. Кловн. Од глава до петици клоун” (стр.112); “Ораница сум, густо посеана со бол” (стр.119).

Портретистичката постапка *друг лик за ликот* е застапена преку вкупно 4 фрагменти: Марија број 1 ќе го нарече-сувопарен, таков кој не знае да сонува (стр.28); отецот Симеон ќе посочи на тажните и уморни очи на хирургот Никола (стр.38); Марија број 2 пак ќе го процени како груб, “сув практичар” (стр.46), исто така укажувајќи му дека се труе, зашто: “Во секоја крчма е еден дел од тебе самиот. Умираш на рати зашто не знаеш да се бориш” (стр.95).

Нараторот за ликот, т.е. омнисцентот во градбата на портретот на хирургот Никола учествува со 7 портретистички фрагменти: Никола се чувствува уморно, изненадено и непријатно, после првото убиство (стр.10); Никола е блед и “ненормално сив”, кога се сеќава на тоа убиство во првата ноќ на сеќавање (стр.11); нараторот упатува на немоќта на Никола “(...) да го одбрани своето постоење” (стр.20); се претставува менталната состојба на хирургот Никола во ноќта прва: “Сиот беше еден огромен простор во кој бучат водопади и прскаат облаци и јурат незауздани диви ветришта” (стр.34); Никола се презира себеси заради “неговиот мрак” (стр.65,66); нараторот дава опис на хирургот Никола во ноќта прва: “Очите му станаа матни, лицето суво, чекорењето бавно и трмаво” (стр.66), односно во ноќта втора: “Лицето му беше модро и претепаано, болот се лизгаше по површината на кожата. Беше како земја квасена со крв, пресита за дожд” (стр.123).

Детаљ.

Детаљот во романот ДМ од СЈ е *портретистички*. Најрепрезентативен е детаљот-*нож*, кој од предмет на опис, односно предмет на предметот на описот (=објект)*, прераснува во портретистички детаљ, кој преку своето имплицитно означено трансформирано во смисла, се вградува во дескриптивната микроструктура, во концептот-*живот и/или смрт*. Ножот е смрт, ножот е израз на недореченоста и нереализираноста на

* Станува збор за ножот, како предмет, односно предмет на предметот (=ножот во сонот за ножот) на опис (=објект) во ЧО (=слика1).

хирургот Никола на љубовен и професионален план. Ножот е и одмазда кон себеси. Несовршеноста како човек и лекар го уништува хирургот Никола. Тоа пак би требало да имплицира универзалија од типот-човекот само сам може да се уништи. Детаљот-нож е мошне фреквентен во овој роман. *Ножот* ги воведува и детаљот-памучен палјачо со истргната нога и детаљот-раце.

Првиот е само навидум една детска играчка која преку метонимиска реификација (=легитимен начин на функционирање на детаљот) станува лична карта на хирургот Никола-негова замена по однос на суспендираниот лекар и напуштениот од двете Мариин маж: “Палјачото, тој бол завиткан во шарени крпи (...) Палјачото болеше во мене”. Овој детаљ е толку крупен со своето скриено значење што по извесен начин, преку *истргната нога* го имплицира и значењето на детаљот-нож. Тоа е патот по кој *памучниот палјачо со истргната нога* стигнува до дескриптивната микроструктура, до концептот-живот и/или смрт. Како портретистички детаљ, тој се сретнува во 4 репрезентативни фрагменти (стр.12, стр.38, стр.96 и стр.99).

Детаљот-раце егзистира преку 6 фрагменти: “Раце, имате ли виза за животот”; “Месото се бори а рацете болат во зглобовите”; “Раце ќе ја откупите ли својата совест”; “Во рацете носам бол”; “Мојата тајна е во моите прсти. Тие со сигурност го држат ножот и не треперат веќе (...) Тие се живи и млади стебла”; “Тие беа мртви кога мозокот ги присилуваше призрочно да замавнуваат на некого. Мозокот сакаше да ги претвори во убијци додека во нив длабоко беа вкоренети жилите на животот” (стр.99, стр.99, стр.100, стр.102, стр.107 и стр.115). Кога хирургот Никола се наоѓа во ситуација повторно, макар и илегално да оперира, неговите раце се извор на живот, но пред пресушување. И детаљот-раце наоѓа начин да стане партиципиент во дескриптивната микроструктура, во концепт-живот и/или смрт, и тоа преку ножот како предмет (=предмет на предметот) на опис, трансформиран во портретистички детаљ.

Очите стануваат портретистички детаљ кон крајот на нарацијата, кога влегува и се конституира како таков преку детаљот-раце. Детаљот-очи постои во вкупно 3 фрагмента, како израз на блиската смрт на хирургот Никола. *Очите* се или полни со мрак, или се празни, или пак во нив е видлива тајната на Никола: “(...) Мртва птица. И две Мариин” (стр.102, стр.107 и стр.108). Ако *рацете* значат живот, *очите* значат смрт.

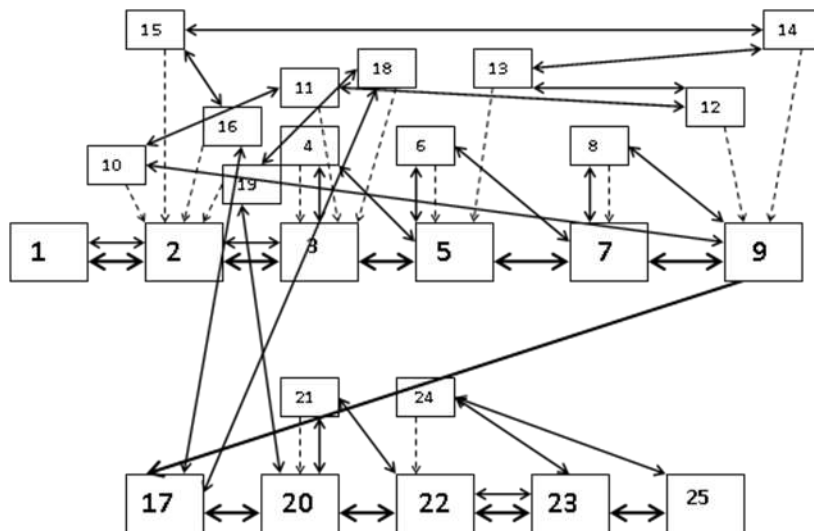
Индириектно портретирање.

Нарацијата го претставува хирургот Никола како: анксиозна личност, татко што го љуби своето дете до “поулавување” (стр.11); двојна личност која “ноќе се закануваше (...) наутро патеше од тие закани” (стр.12); таков којшто чувствува немир и љубомора кон својата жена, Марија број 1 (стр.15); Никола е колеблив, скептичен, несигурен, одговорен во должноста, губитник (стр.18 и стр. 28,29); контемплативен, носталгичен по минатото, осамен, ранет во душата, а душата му е полна со мрак (стр.33, стр.36, стр.37); исполнет со болка заради изгубената лекарска пракса (стр.40); човек кој во младоста бил среќен и ведар (стр.40); лош сопруг, а гневен и лут, љубоморен заради неверството на жена си (стр.47, стр.48); човек кој, преку својот лекарски позив честопати размислувал за смртта, несигурен во себе по однос на втората Марија “(...) не зашто не можеше без неа и не зашто можеше да ја засака повеќе од првата. Заради друго. Не сакаше да биде брат близнак на самиот себе” (стр.63); неспособен да ја заборави болката од двете Марии, од неуспешниот втор “танц” на хируршкиот нож (стр.96); човек чиј имот го претставуваат трите маслинки (асоцијација за него и неговите две Марии) и една детска играчка (симбиозата на неговата болка) (стр.103); на своето умирање станува свесен за вродениот човечки нагон да се бори (стр.105); и конечно “(...) со неговото умирање умираше и неговото проклетство да им верува на тие Марии” (стр.122).

Модел на свет.

Моделот на свет во романот ДМ од СЈ дава автентичен поредок на ЧО (=слики) според легитимниот начин на функционирање на поетската функција-од оската на селекција кон оската на комбинација. Слика 1, слика 2, слика 3, слика 5, слика 7, слика 9, слика 17, слика 20, слика 22, слика 23 и слика 25 се стожерни-поврзани меѓусебно според принципот соседност (= метонимичност) и комплементарност. Заправо тие, и по ист начин поврзаните последователни слики, стожерни и *éclatée* се конситуенти на оската на комбинацијата (=хоризонтален начин на изразување на значењето). Принципот-метафоричност се реализира преку сублиматорската улога што стожерните ЧО (=слики) ја одигруваат по однос на сликите со *éclatée* природа. Автономната слика 1 е самостојна во

таа смисла. Тоа е слика на описот на ножот што спасува и одзема животи-кон неа не гравитира ни една *éclatée* слика, меѓутоа местото на овој ЧО (=слика) во описниот дискурс на овој роман е исклучително. И стожерните ЧО (=слики) 17, 23 и 25 се “осамени”. Стожерната слика 2 ги обединува според сличното значење (=метафоричност) *éclatée* сликите 10, 15, 16 и 19. Кон стожерниот ЧО (=слика) 3 гравитираат *éclatée* сликите 4, 11 и 18. Оската на селекција (=вертикален начин на изразување на значењето) ја пополнуваат и: стожерната слика 5 која го сублимира значењето на *éclatée* сликите 6 и 13. Потоа, автономната слика 7, кон која гравитира *éclatée* слика 8, стожерната слика 9 по однос на која функционални се *éclatée* сликите 12 и 14. И најпосле, оската на селекција ја заситуваат слика 21, која е *éclatée* по однос на автономната слика 20 и стожерната слика 22, која го акумулира значењето на *éclatée* сликата 24.



Легенда:

- ↔ стожерна врска (=метонимичност)
- комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
- - - -> *éclatée* врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 3-а.

Дескриптивна микроструктура.

Како смисловна платформа на романот ДМ од СЈ, дескриптивната микроструктура ја основаат три пола: *живот и/или смрт*, *време* и *војна*.

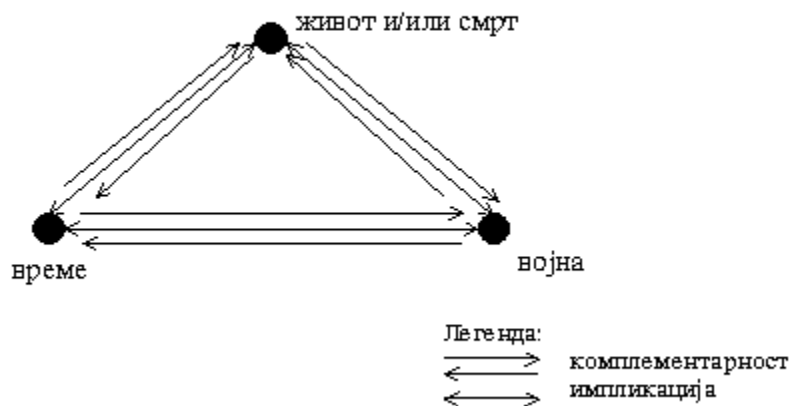
Сублимирачкиот капацитет на концептот-*живот и/или смрт* се однесува на стожерните ЧО (=слики): 1, 2, 7, 9, 17, 20, 22 и 25.

Концептот-*време* го сублимира и го претвора значењето во смисла на стожерните ЧО (=слики) 3 и 23. Овој пол е конституиран од ЧО (=слики) кои подразбираат опис на амбиентот, средината и атмосферата на собата на хирургот Никола претставена во презентна егзистенција, т.е. во отсуство на секавање (=перфект): стожерната слика 3 и нејзините неавтономни слики и опис на матните води на реката во стожерна слика 23.

Концептот-*војна* е образуван од стожерната слика 5.

Во концептите од дескриптивната микроструктура непосредно партиципираат и портретистичките фрагменти што го образуваат портретот на хирургот Никола.

Односите меѓу половите се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 3-б.

2.5. Големата вода

(Живко Чинго: Големата вода. - Скопје, “Наша книга”, 1988)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Големата вода* од Живко Чинго (понатаму ГВ од ЖЧ):

-Чист опис (=слика)-25 примероци;

-Чист опис со реален и просторен ефект-1 примерок;

-Наративизиран опис-6 примероци;

-Опис супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)-17 примероци.

Портрет. Портретирањето на ликот на Кејтеновиот син, Исак Кејтен, се реализира преку:

1. *Директно портретирање:*
 - а) *Наратор за Кејтен (јас-нараторот Лем за Кејтен)*-7 фрагменти;
2. *Индиректно портретирање:*
 - а) *Нарацијата на јас-нараторот Лем за Кејтен*-5 фрагменти.

Портретирањето на ликот-наратор Лем се реализира преку:

1. *Директно портретирање:*
 - а) *Ликот-наратор Лем за себе*-4 фрагменти;
 - б) *Друг лик за Лем (Кејтен за Лем)*-1 фрагмент;
 - в) *Детал: “вербален детал”*-2 форми: “*проклет да бидам*” и “*се колнам*”;
1. *Индиректно портретирање:*
 - а) *Нарацијата за нараторот-Лем (преку нарација за себе, т.е. раскажува за себе)*-10 фрагменти.

Карактер на нарацијата. Нарацијата во романот ГВ од ЖЧ ја води јас-наратор. Лем е и раскажувач и лик-дејствувач и лик кој се опишува себе, образувајќи го по таков начин својот портрет. Јас-нарацијата придонесува за висок степен на субјективност на раскажаното (и опишаното) и “присуство” на субјектот што говори/раскажува во описите. Субјект на портретирање не е раскажувачот Лем, туку Исак Кејтен. Комплементарноста на ЧО (=слики) по однос на ликот, односно портретот, како двонасочна релација што е од огромно значење за реализирање на функционалноста на описното рамниште се постигнува по однос на двата лика: ликот-наратор и ликот на Кејтен. И СП покажува функционалност по однос на двата лика. Таквиот карактер на нарацијата, специфична сама по себе го прави специфично и портретирањето, без притоа да ја промени природата на описите.

Романот ГВ од ЖЧ “располага” со 25 ЧО (=слики) од кои 8 се стожерни, а 17 се *éclatée* по однос на стожерните. Тие по дефиниција ја “даваат” конфигурацијата на дескриптивниот простор (=модел на свет) и смисловната платформа (=дескриптивна микроструктура), образувана од три пола: *живот*, *слобода* (и *раздел-лична слобода*) и *ограниченост* (=неслобода). Во концептите на дескриптивната микроструктура е сублимирано трансформираното во смисла значење на стожерните ЧО (=слики), а преку нив и она од *éclatée* сликите, НО и СП. Во нив непосредно се влева и значењето од портретистичките фрагменти за раскажувачот Лем и Исак Кејтен.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Сентерлевиот рид. Податок за амбиент и атмосфера. Сентерлевиот рид е метафора на животот-патот до него е “ (...) страшно стрмен, како во пеколот”. Стожерна слика, конституент на концептот-*живот* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.7)

Слика 2. (éclatée на слика 1, втор кадар на слика 1) Снежната бура што ќе ја прекине пролетта и светлоста. Податок за средина и атмосфера. Скриеното значење се

однесува на почетокот на тешкиот пат до Сентерлевиот рид, т.е. - патеката на животот, попречена уште на почетокот. Комплементарна слика по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен, кои штотуку го отпочнуваат својот развој, т.е. своето “патување”. ЧО (=слика) со *éclatée* природа, функционален по однос на стожерната слика 1, за преку неа посредно да обезбеди влез во дескриптивната микроструктура, во концептот-*живот*. (стр.9)

Слика 3. (éclatée на слика 1, трет кадар на слика 1) Патниците до Сентерлевиот рид (=децата од домот). Податок за средина. Какви се жителите на домот за сирачиња: “Ние бевме една тажна толпа гладни и нечисти деца, бездомни (...) Уловени по шумите, по плевните, по карпите, по големиот снег”. Оваа éclatée слика на стожерната слика 1 посредно партиципира во концептот-живот од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на раскажувачот Лем и Кејтен. (стр.9)

Слика 4. (éclatée на слика 1, четврти кадар на слика 1) Светлината на пролетното сонце што ќе го победи “сивото, снежно небо”. Податок за амбиент и атмосфера. Оптимистичка слика што ја имплицира надежта дека постојат и убави нешта. Преку стожерната слика 1, овој éclatée ЧО (=слика) индиректно учествува во концептот-живот од дескриптивната микроструктура и е комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр. 10)

Слика 5. (автономна, стожерна) Големата вода. Податок за амбиент и атмосфера. Имплицитното означено на овој стожерен ЧО (=слика) го подразбира големиот недостиг на домските деца-слободата и родителката-мајка. Но и најтешката “пречка” на патот до Сентерлевиот рид, зашто најголемо и најдрагоценото човечко искуство е да се постигне слобода. Конституент на концептот-слобода од дескриптивната микроструктура. Стожерна слика, комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.16,17,18)

Слика 6. (éclatée на слика 5, втор кадар на слика 5) Свездите над Големата вода. Податок за амбиент и атмосфера. Свездите се метафора на светлината, продуховеноста која доаѓа со слободата. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен, а функционален по однос на стожерната слика 5, преку која индиректно наоѓа место во концептот-слобода од дескриптивната микроструктура. (стр.18)

Слика 7. (автономна, стожерна) Сидот околу домот за сирачиња. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Сидот како скриено го носи значењето на ограниченоста. Тој е метафора на човечката немоќ. Овој стожерен ЧО (=слика) е конституент на концептот-ограниченост (=неслобода), од дескриптивната микроструктура, како опонент на концептот-слобода. Зашто, да се спознае слободата, неопходно е попрво да се осознае нејзината спротивност. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.23)

Слика 8 (*éclatée* на слика 7, втор кадар на слика 7) “Заробениците” на сидот-децата од домот. Нагласен податок за средина. Овој *éclatée* опис претставува ефектно уточнување на стожерната слика 7, прецизен опис на ограниченоста на домските жители во просторот, внатре, зад сидот. Функционален по однос на стожерниот ЧО (=слика) 7, за преку него индиректно да стане партиципиент во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.23,24)

Слика 9. (*éclatée* на слика 7, трет кадар на слика 7) Сината, белата и црвената боја на сидот. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Доминацијата на црвената боја, поточно црвените пароли се синоним на времето на социјализмот, т.е. сталинизмот. Но, тоа е и бојата на крвта и “заслугата” на слободата. Функционален *éclatée* опис по однос на стожерната слика 7, преку која посредно партиципира во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура и комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.26)

Слика 10. (*éclatée* на слика 7, четврти кадар на слика 7) Подгорениот сид. Црнилата на подгорениот сид. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Црнилата и “подгорениците” на сидот се израз на отпорот спрема ограниченоста. Оваа *éclatée* слика, според своето слично значење гравитира кон стожерната слика 7, а преку неа индиректно обезбедува место во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.32)

Слика 11. (*éclatée* на слика 7, пети кадар на слика 7) Домот за сирачиња-“гнездо од кукавици” и неговите жители-“(...) паметни и улави, зли и благородни, од сите сорти”. Податок за средина и атмосфера. Уште една асоцијација на ограниченоста. Овој

éclairée ЧО (=слика) е функционален по однос на стожерната слика 7 за преку неа, посредно, да стане партиципиент на концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.32)

Слика 12. (автономна, стожерна) “Болното” и “измачено” утро над домот што ќе го скрие сонцето, небото, птиците и Големата вода. Податок за амбиент и атмосфера. Скриеното значење на оваа стожерна слика се однесува на отсуството, т.е. на одземањето на слободата. Ограниченоста со оваа слика добива пошироки размери. Таа е еден од конституентите на концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.36)

Слика 13. (éclairée на слика 12, втор кадар на слика 12) Животот во домот и “карактеристиката” како најважна за неговите жители. Податок за средина и нагласена атмосфера. Карактеристиката е извонредна метафора на ограниченоста и “неслободниот” живот во домот. Преку автономната слика 12 по однос на која е функционален, овој éclairée ЧО (=слика) посредно учествува во дескриптивната микроструктура, во концептот-ограниченост (=неслобода). Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.39,40)

Слика 14. (éclairée на слика 12, трет кадар на слика 12) Домските деца под товарот на талентот, односно “карактеристиката”. Податок за средина и атмосфера. Оваа éclairée слика го имплицира притисокот што го наметнува домскиот живот во мигот кога се “избираат” таленти. Функционална по однос на стожерната слика 12 за преку неа, индиректно да обезбеди влез во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.44)

Слика 15. (автономна, стожерна) Домот под влијание на шумот на Големата вода. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитното означено на оваа автономна слика го уточнува поимот за слободата во широка смисла (физичка слобода) од стожерниот ЧО (=слика 5) во лична слобода. Според тоа, оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-слобода (раздел-лична слобода) од дескриптивната

микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.47)

Слика 16. (éclatée на слика 12, четврти кадар на слика 12) “Пустелискиот мир” во домот под притисокот на стравот од управата. Податок за средина и нагласена атмосфера. Континуираниот притисок што домските жители го чувствуваат е семантичкиот аспект на оваа éclatée слика, која гравитира кон стожерната слика 12, според сличното со неа значење и преку неа, посредно обезбедува место во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.57)

Слика 17. (éclatée на слика 15, втор кадар на слика 15) Дождливата и ветровита ноќ и прекрасното утро меѓу “распуканите” облаци. Податок за амбиент и нагласени средина (домците се раздвижуваат, живнуваат) и атмосфера (малото и тенко зракче болска со нова и убава светлост). Скриеното значење на овој éclatée ЧО (=слика) го означува почетокот на ослободувањето на домските деца, заправо потребата да се биде слободен, навестено со шумот на Големата вода од стожерната слика 15. Процесот на нивното лично “ослободување” е во својот зародиш, но сепак почнат. Преку стожерната слика 15, оваа éclatée слика индиректно обезбедува присуство во концептот-слобода (раздел-лична слобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен, кои до овој миг од нарацијата (во широка смисла) се во зрела фаза од своето оформување. (стр.73,74)

Слика 18. (éclatée на слика 12, петти кадар на слика 12) Црното сонце и вошките во домот. Податок за средина и атмосфера. Црното сонце е метафора на заробеноста, физичката заробеност, која се претвора и во духовна заробеност и зависност од домскиот живот. Како éclatée на стожерната слика 12, оваа слика индиректно партиципира во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.80)

Слика 19. (автономна, стожерна) Црвениот, пламен ветар над Големата вода. Црвениот ветар во водата, во земјата, во каменот, во дрвјата, во воздухот, во рацете на домците, во нивните души. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитното означено на оваа стожерна слика се однесува на општествените турбуленции од периодот на Сталинизмот и нивното “влијание” врз домските жители.

Всушност, станува збор за метафорично претставување на ограниченоста (=неслободата) во поширокиот и “потесен” (во случајов-книжевен и “домски”) општествен и социјален контекст. Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен, кои постепено прераснуваат не само во претставници на сите домски деца, туку и на народот воопшто. (стр.80, 81)

Слика 20. (éclatée на слика 19, втор кадар на слика 19) Домските деца под влијанието на црвените ветришта. Нагласен податок за средина. Осакатените деца-метафора на погубното дејство на “црвените ветришта”. Оваа éclatée слика е функционална по однос на стожерната слика 19, за преку неа, индиректно да стигне до дескриптивната микроструктура, концепт-ограниченост (=неслобода). Комплементарна е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.83)

Слика 21. (автономна, стожерна) Сентерлевиот рид-“од онаа страна на Големата вода”. Податок за амбиент и атмосфера. Скриената семантика на оваа стожерна слика го подразбира спознавањето на животот-само преку слободата. (Сентерлевиот рид и Големата вода се претвораат во симболи: живот, односно слобода). Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-живот од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.87)

Слика 22. (éclatée на слика 19, трет кадар на слика 19) Суша. Крвање на сонцето-“погодено в срце”. Сентерлевиот рид и Големата вода-не се гледаат. Страв. Нагласен податок за амбиент, средина и атмосфера. Уште една, извонредна и ефектна метафора на ограниченоста. Како функционална по однос на стожерната слика 19, оваа éclatée слика посредно се влева во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.99)

Слика 23. (éclatée на слика 21, втор кадар на слика 21) Девојчињата од домот. Податок за средина. Девојчињата, како нешто најубаво во домскиот живот-асоцијација на премрежјата што животот ги предвидува, кога е љубовта во прашање. Овој éclatée ЧО (=слика), преку стожерната слика 21, посредно партиципира во концептот-живот од

дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.104)

Слика 24. (éclatée на слика 19, четврти кадар на слика 19) Мијалницата, едно од најпроклетите места во домот. Податок за средина и атмосфера. Асоцијација на отсуството на слобода и топлина. Преку стожерната слика 19, овој éclatée ЧО (=слика) индиректно учествува во концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.105)

Слика 25. (автономна, стожерна) Мртвилото во домот. Високиот сид го попречува погледот кон Сентерлевиот рид, кон Големата вода, кон сонцето, пролетта, птиците... Податок за амбиент, средина и атмосфера. Скриеното значење на овој стожерен ЧО (=слика) го имплицира тешкиот пат кон слободата, животните искуства на детето сè додека не стане-човек. Според податоците за амбиент, средина и атмосфера што ги носи со себе, оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-ограниченост (=неслобода) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликовите, односно портретите на Лем и Кејтен. (стр.139)

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Во романот ГВ од ЖЧ, ЧО р. п. еф. се сретнува само еднаш. Тоа е опис на снежна декемвриска ноќ-непосредно пред смртта на свонарот. Неговата функционалност е да предизвика стварносен ефект. Како варијанта на ЧО (=слика), овој опис го засилува ефектот за притисокот што домските деца го чувствуваат од претставниците на “управата” и успешно ја одигрува улагата на “убедувачки” фактор по однос на она што се опишува и раскажува. (стр.69,70)

Наративизиран опис.

Од вкупно 6 НО (=именување дејство) во овој роман, 5 се *вовед во нова раскажувачка секвенца*, а само 1 претставува *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*. НО од првиот вид се: собирање (децата во домот се собрани од разни краишта) (стр.14); обединување (Големата вода е она што ги обединува домците) (стр.19); затворање (затвореноста, ограниченоста на домските деца во домската зграда); (стр.26); јавување (попусто било затворањето, зашто Големата вода постојано се јавувала) (стр.55); нарушување (домците ја нарушуваат наредба на “татенцето”) (стр.57). Единствениот примерок НО што назначува околности во кои почнува да се одвива некој процес е-дување (“ветриштата” на тешката и голема зима 1949-та) (стр.147)

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

Како тип опис што опишува настан, СП во романот ГВ од ЖЧ ја реализира својата двократна функционалност-по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика) и по однос на ликовите, односно портретите на Лем и на Кејтен-низ вкупно 17 примероци. СП-1: опис на патувањето на ликот-наратор Лем во Баска, кон домот за воени сирачиња (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.13); СП-2: опис на однесувањето на децата во ограничениот со сид простор на домот (функционален по однос на стожерната слика 7) (стр.24) СП-3: опис на сосидувањето на прозорците на домската зграда што гледале кон Големата вода (функционален по однос на стожерната слика 7) (стр.27); СП-4:

опис на казната-разделување на Лем и Кејтен, за да им се прекинат соништата за Големата вода (функционален по однос на стожерната слика 7) (стр.40); СП-5: опис на сонувањето на Кејтеновиот син-сон за слободата и среќата (функционален по однос на стожерната слика 5) (стр.48); СП-6: карикиран опис на аудицијата за таленти (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.53); СП-7: опис на влијанието на Големата вода врз домците-на сидот се јавувале илјада мали отворчиња, а казните тогаш биле најстроги (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.55); СП-8: опис на начинот на казнување на другарката Оливера Стрезовска, заменик управител на домот (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.61); СП-9: опис на радоста заради Големата вода (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.65,66); СП-10: опис на затвореноста на домците во домот-тоа сега поинтензивно го чувствуваат затоа што знаат за Големата вода (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.77); СП-11: опис на “поткраднувањето” на воспитачите од “бедното следување” на децата (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.89); СП-12: опис на “патувањето во себе”, на слободата во душите на домските деца (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.95,96); СП-13: опис на дејствувањето на Големата вода (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.113); СП-14: опис на час по карактеристика кај татенцето Аритон Јаковлевски (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.134); СП-15: опис на непријателството, нетрпеливоста спрема децата без карактеристика (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.137); СП-16: опис на презирот и понижувањето на децата без карактеристика (функционален по однос на стожерната слика 19) (стр.137, 138); СП-17: опис на предавството и поткажувањето, како начин на однесување во домот (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.149).

Портретирање.

Кога нарацијата ја води јас-наратор, портретирањето станува своевиден феномен во текстот. Невозможно е нараторот да не се разоткрие себеси, од проста причина што и

самиот е лик-дејствувач. Според тоа, романот ГВ од ЖЧ става на показ два портрета: оној на ликот-раскажувач Лем и оној на ликот што е субјект на портретирање на нараторот-Исак Кејтен. Двата лика прераснуваат во претставници на сите деца од домот за воени сирачиња, но и претставници на еден народ од едно време (=годините на Информбирото). По таков начин се постигнува и универзалната дименија на нивните портрети. Зашто Лем и Кејтен го надминуваат портретистичкиот белег-домски деца: тие се претвораат во-*дете* во најшироката смисла на зборот кое го бара и го наоѓа вистинскиот пат-како се станува *човек*!

Портретот на Исак Кејтен.

За портретот на Кејтеновиот син можностите на *директното портретирање* се искористени само преку постапката-*наратор* (=јас наратор) за ликот и тоа преку 7 фрагменти: опис на физичкиот изглед на Исак Кејтен: дете од три-четиринаесет години, висок, грд, со искривени раменици и ококорени очи. (стр.14); Кејтеновиот син е “страшен смејач”. (стр.15); уште еден портретистички фрагмент за начинот на кој се смеел Кејтеновиот син: “Сиот се смееше како ѓавол”. (стр.60); Кејтеновиот син е “господар на таванот”, т.е. господар на слободата, затоа што од таванот најубаво се гледа Големата вода. (стр.62); Кејтен е слободен и визионер, зашто личи на “ѓаволски старец” којшто може да гледа “(...) илјада километри пред себе, божем сета далечина беше собрана во неговите очи”. (стр.63); уште еднаш за физичкиот изглед на Кејтен: “(...) Убаво, светло око (...) растурена црвеникава коса, дива како кај јарињата”. (стр.65); и еден портретистички фрагмент за внатрешниот портрет на Кејтен-тој е подобар и од оние со најдобри карактеристики. (стр.139).

Преку 5 фрагменти на *индиректното портретирање* (јас-нараторот преку раскажување за Исак Кејтен) се дооформува портретот на Кејтеновиот син. Кејтен е слободен, иако се наоѓа во ограничениот простор во домот. (стр.14); Дојден без карактеристика, Кејтеновиот син има моќ, се одликува со “човечка добрина”, зашто умее “(...) на мртвите, на неподвижните предмети да им даде душа, да ги оживи, да ги направи други, вистински”. (стр.21); Исак Кејтен станува “личност” во домот, откако покажува непокорност спрема татенцето-Аритон Јаковлевски. (стр.39); Кејтен е сонувач, динамичен

и темпераментен. Денот, ноќта, сонцето, ѕвездите, ветрот, водата, земјата-би биле пусти без неговата смеа. (стр.123); Кејтен е целиот “исполнет” со слобода и благороден: “Целото негово суштество беше исполнето со таа блага светлина (...) тој тогаш беше во некој друг свет незамислив, далеку од домот, далеку од сите тие сплетки и гадости”. (стр.150).

Портретот на ликот раскажувач Лем

Од техничка гледна точка, начинот на кој се гради портретот на нараторот Лем е особено карактеристичен. Портретирањето се реализира преку постапките на *директното портретирање: ликот-наратор за себе, друг лик за нараторот Лем* (Кејтен за Лем), карактеристика пренесена од раскажувачот и две форми на *вербален детаљ* и *индиректното портретирање: преку сопствената нарација за себе*, т.е. раскажувајќи за себе. Иако се чини дека во раскажувањето од овој тип нема место за индиректното портретирање, дека тоа е всушност директно портретирање, сепак експлицитно можат да се диференцираат фрагментите кога ликот-раскажувач директно информира за себе и кога раскажувајќи, се самоопишува.

Директно портретирање.

Ликот-наратор Лем за себе: “Бев многу прост и неук”. Оваа е првата информација што Лем ја дава за себе. По таков начин го отпочнува градењето на својот портрет. (стр.11) Лем известува за својата “проклета карактеристика”, која и не е негова-таа е карактеристика на неговиот татко. Лем е заробен во “карактеристиката”, што е одраз на неговата неслобода. (стр.14); Лем ја изразува својата осаменост, откако ќе биде разделен од Кејтеновиот син. Кејтен му е потребен на Лем за да се “ослободи”. (стр.59); Лем опишува како се чувствува од наездата на вошките меѓу домските деца, “црното сонце”, како што уште ја нарекува таа појава: “како пијан човек, со матен поглед, со слаби нозе, со тресливи раце”. (стр.80)

Друг лик за ликот наратор Лем (Кејтен за Лем преку кажувањето на ликот-наратор Лем): “Што да ти правам кога си глуп”. Вака ќе го окарактеризира Кејтен Лем, тогаш кога се обидува да му помогне да се ослободи, да биде слободен во себе. Всушност

овој портретистички фрагмент упатува на потребата што Лем ја има од Кејтен-да научи да биде слободен како него. (стр.16)

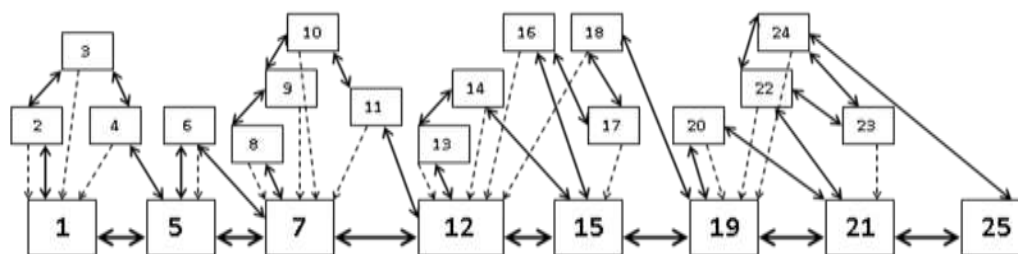
Вербален детаљ. Двете форми во кои вербалниот детаљ се јавува во овој роман: *проклет да бидам* и *се колнам* се повеќе манир на раскажувањето на раскажувачот Лем, отколку портретистички фрагмент по однос на неговиот лик. Во секој случај тие се многу фреквентни во нарацијата, така што стануваат и функционални. Двете форми на вербалниот детаљ се одраз на карактерот на Лем, тие се белег за неговиот идиолект, темперамент, степенот на зрелоста, односно незрелоста, зашто негова “задача” во овој роман е-да порасне преку погледот и доживувањето на Големата вода (=слободата)!

Индиректното портретирање на ликот-наратор Лем се реализира низ 10 обемни портретистички фрагменти. Раскажувајќи за себе, Лем се опишува уште од периодот пред доаѓањето во домот за воени сирачиња. Тој не може да ја запамети буквата Л, па се потпишува како ЕМ; има завршено само едно одделение, подучуван е од дедо му, има вулгарен речник и огромна желба да се шегува на сметка на вујна му. (стр.11,12) Лем е почитувач на домскиот ред; знае дека некои од децата се поткажувачи, дека се служат со предавство. Со време и со помошта на Кејтен, Лем станува свесен за средината што го опкружува. (стр.31) Чувствува огромен страв од управителот на домот, другарот Аритон Јаковлевски. (стр.38) Лем индиректно, преку својата нарација ја открива својата чесност-ќе ги замрази сите артисти и уметнички работници, откако ќе осознае по каков начин се бираат таленти меѓу домските деца. (стр.43) Има огромна верба во Големата вода, верува дека еден ден таа ќе дојде. Во тој миг, ни самиот Лем како лик-раскажувач не е “свесен” дека, процесот на неговото интимно ослободување од сè она што важело за ред, поредок и притисок е веќе почнат. (стр.59) Кога Лем ја набљудува Големата вода, толку блиску, “(...) се колнам, таа беше во нас”, тој веќе е слободен. (стр.63) Лем раскажува за блискоста со Кејтен, за раѓањето на Сентерлевиот рид, за детските срца “полни со соништа”. По таков начин, низ неговата нарација, сраснуваат неговиот и портретот на Кејтен. (стр.64, 71) Сепак, ни веќе “ослободениот” во себе Лем не е имун на “црвените ветришта” што повторно ги заробуваат детските срца. (стр.81,82) Лем одлично ја знае биографијата на Сталин; тој никогаш не негува во себе злоба кон некого и водата, сепак е “влезена во мене”. (стр.108,109,110,111) Најпосле, Лем ќе се “зароби” во Кејтеновата болест. А Кејтен ќе оздрави од љубов, од надежта во мајчинската љубов. (стр.128) Портретите на Лем-

раскажувачот и Кејтен ќе го завршат процесот на оформување во ист наративен миг-болеста на Кејтен и неговото излекување.

Модел на свет.

Моделот на свет на романот ГВ од ЖЧ ја почитува законитоста на поетската функција на описот. Овде има 8 стожерни ЧО (=слики) (слика 1, слика 5, слика 7, слика 12, слика 15, слика 19, слика 21 и слика 25) и 17 ЧО (=слики) што се *éclatée* по однос на стожерните. Стожерните слики ја заситуваат оската на комбинација, поврзувајќи се според принципот метонимичност (=соседност) и комплементарност. Според истиот принцип се поврзуваат и сите последователни ЧО (=слики). Вертикалната оска (=оска на селекција) ја заситуваат односите на *éclatée* сликите по однос на стожерните, според принципот метафоричност. Метафорична е и природата на сите ЧО (=слики) (стожерни или *éclatée*) сами по себе, зашто секоја поседува имплицитно означено. Така, кон стожерната слика 1, според сличното со неа значење гравитираат *éclatée* сликите 2, 3 и 4. Стожерната слика 5 го акумулира сличното значење од *éclatée* сликата 6. Кон стожерната слика 7 гравитираат *éclatée* сликите: 8, 9, 10 и 11. Кон стожерната слика 12 гравитираат *éclatée* сликите: 13, 14, 16 и 18. Стожерната слика 15 го собира значењето од *éclatée* сликата 17. Стожерниот ЧО (=слика) 19 го сублимира значењето на *éclatée* сликите: 20, 22 и 24. Стожерната слика 21 го собира значењето на *éclatée* сликата 23, а стожерната слика 25 останува “осамена”: кон неа не се упатува ниту една *éclatée* слика.



Легенда:

↔ стожерна врска (=метонимичност)

\longleftrightarrow комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
 $----->$ éclatée врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 4-а.

Дескриптивна микроструктура.

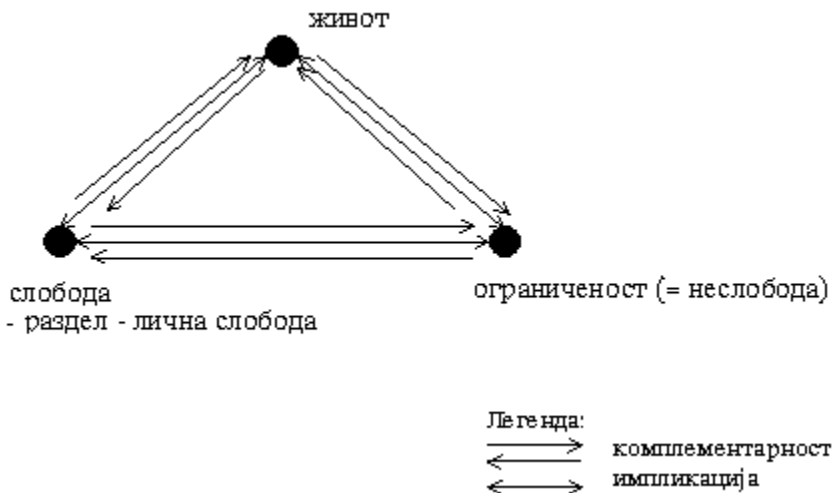
Дескриптивната микроструктура на романот ГВ од ЖЧ е конституирана од три пола: *живот*, *слобода* (и разделот-лична слобода) и *ограниченост* (=неслобода).

Концептот-*живот* го образуваат ЧО (=слики) 1 и 21 и éclatée сликите што кон нив гравитираат. Заправо, според механизмот на трансформација на значењето во смисла, имплицираната семантика во овие стожерни слики, заедно со сублимираното значење од éclatée сликите-се влеваат во концептот-*живот*.

По истиот принцип е конституиран и концептот-*слобода*. Тој го претвора во смисла значењето од стожерните слики 5 и 15. Автономната слика 15 диференцира раздел-лична слобода, внатре во концептот-*слобода*, специфицирајќи го неговиот смисловен капацитет.

Концептот-*ограниченост* (=неслобода) го трансформира значењето во смисла на стожерните ЧО (=слики): 7, 12, 19 и 25 и секако она од éclatée сликите што тие го сублимираат.

Вообичаено, односите меѓу половите и во дескриптивната микроструктура на романот ГВ од ЖЧ се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 4-б.

2.6. Последните селани

(Петре М. Андреевски: Последните селани. - Скопје, “Зумпрес”, 1997)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште на романот *Последните селани* од Петре М. Андреевски (понатаму ПС од ПМА):

- **Чист опис (=слика)**-17 примероци;
- **Чист опис со реален и просторен ефект**-2 примерока;
- **Наративизиран опис**-2 примерока;
- **Опис супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)**-10 примероци.

Портрет. Во романот ПС од ПМА се портретира колективниот лик на селаните (во натамошниот текст-КЛС). Портретот на КЛС се гради на два начина: преку вообичаените постапки на портретирање и преку “прелевање”, обединување на засебните портретистички фрагменти за одделните ликови на селаните во “заедничкиот” портрет на КЛС. Првиот е *непосреден*, а вториот *посреден* начин на портретирање на КЛС.

Непосреден начин на портретирање на КЛС

1. *Директно портретирање:*

- а) *Наратор за КЛС*-14 фрагменти (=сентенции);
 - б) *Друг лик за КЛС (лик-селанец за КЛС)*-12 фрагменти (=сентенции)
- и *Алексо Жешков за КЛС*-2 фрагмента.

2. *Индиректно портретирање (преку нарација за КЛС)*-26 фрагменти.

Посреден начин на портретирање на КЛС

1. *Директно портретирање:*

а) *Наратор за лик (нараторот за одделните ликови на селаните):*

- *За Јордан Мрмевски и Трајан Близнаковски-1 фрагмент;*
- *За Цара Петревска-1 фрагмент;*
- *За Гоше лудиот-1 фрагмент;*
- *За Солунка Зенговска-1 фрагмент;*
- *За Герасим Гологазов-1 фрагмент.*

б) *Друг лик за ликот на Алексо Жешков (Огнен Кежаровски за Алексо)-1 фрагмент.*

2. *Индириктно портретирање (преку нарација за одделните ликови на селаните):*

- За Герасим Гологазов-1 фрагмент;*
- За Варвара и Теофил Жешкови-4 фрагменти;*
- За Солунка Зенговска-1 фрагмент;*
- За Огнен Кежаровски-1 фрагмент;*
- За Ковилка Пачевска-1 фрагмент;*
- За Алексо Жешков-3 фрагмента.*

Карактер на нарацијата. Нараторот во романот ПС од ПМА е омнисцентен. Непосредноста во впечатокот по однос на нарацијата се должи на автентичноста на дискурсот на извонредниот Петре М. Андреевски и заситеноста на литературното претставување со раскошниот стенограматски говор на ликовите. Таквата природа на нарацијата дозволува описите да се стекнат со печат на субјективност. Она што во овој роман претставува ексклузивитет по однос на третманот на описното рамниште не се толку различните типови описи, кои и тука се сретнуваат во конституираните типови, туку портретот на таканаречениот колективен лик на последните селани. ЧО (=слики) и портретот на КЈС воспоставуваат легитимна, двонасочна релација (=комплементарност: опис функционален по однос на ликот, односно портретот и лик, односно портрет функционален по однос на описот), која ја гарантира нивната комплементарност.

Романот ПС од ПМА располага со вкупно 17 ЧО (=слики), од кои 6 се стожерни, а 11 се *éclaté* по однос на стожерните. И тука *нацртот-модел на свет* зависи од поставеноста и меѓусебните релации на автономните и *éclaté* сликите, кои верно ја

остваруваат поетската функција. Дескриптивната микроструктура е образувана од 4 пола: *изминат живот* (=заборавеност, бесполезност), *потреба да се биде некому потребен* (“потребност” и љубов), *изгубена надеж* (=родители) и *живот* (=љубов, младост) или *смрт* (=умирање, старост), меѓу себе поврзани според начелото комплементарност и импликација.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Селото и неговата “остареност”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. “(...) Купчиња бесполезни бурјани (...) Сè само некои подникци на исплукани семенки од некој изминат живот”. Скриената семантика на оваа автономна слика има огромен обединувачки потенцијал, така што функционира како своевидно збирно значење (=“роман во мало”) по однос на другите ЧО (=слики), но и по однос на раскажувањето во целост. Подразбира и оправдување на заглавието на романот. Стожерната слика 1 е конституент на концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.7.8)

Слика 2. (éclatée на слика 1, втор кадар на слика 1) Селаните, старците. Податок за средина. Оваа неавтономна слика го уточнува (=дополнува) податокот за средина од стожерната слика 1, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 1, посредно обезбедува и место во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.9)

Слика 3. (éclatée на слика 1, трет кадар на слика 1) Навиките на селаните. Податок за средина. Неавтономна слика која претставува дополнување на стожерната слика 1 и своевидно збогатување на информацијата што ја дава éclatée сликата 2. Преку автономната слика 1, по индиректен начин станува учесник во концептот-изминат живот

(=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.9)

Слика 4. (éclatée на слика 1, четврти кадар на слика 1) Средселото. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Збогатување на впечатокот по однос на амбиентот, средината и атмосферата во селото на последните селани по таков начин што фокусот на вниманието е насочен кон средселото, како простор на заеднички збиднувања. Преку стожерната слика 1, овој éclatée ЧО (=слика) индиректно зема учество во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.9)

Слика 5. (éclatée на слика 1, петти кадар на слика 1) Лето во селото. Сиромаштијата на селаните. Проширен податок за средина и особено за атмосфера. Имплицитното означено на оваа неавтономна слика подразбира конкретизирање на некои од причините за мачната живеачка на последните селани. Посредно, преку стожерната слика 1, éclatée сликата 5 партиципира во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност,) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.12)

Слика 6. (éclatée на слика 1, шести кадар на слика 1) Училищата и училиштето. Податок за амбиент, средина и особено нагласена атмосфера. Како “разводнување” на слика 1, оваа éclatée слика има значаен семантички капацитет, особено по однос на прецизирање на значењето што во дескриптивната микроструктура ќе се трансформира во смисла-изминатиот живот на последните селани и непостоењето начин како тој да се обнови, зашто нема деца, нема “нов” живот. Посредно, преку стожерната слика 1, овој неавтономен ЧО (=слика) наоѓа место во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност). Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.33,34)

Слика 7. (éclatée на слика 1, седми кадар на слика 1) Земјата-необработена и посна. Податок за амбиент и средина. Метафората за “посната и необработена земја” од оваа éclatée слика се однесува на последните селани. Индиректно, преку стожерната слика 1, обезбедува место во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.35,36)

Слика 8. (автономна, стожерна) *Невреме. Податок за амбиент и нагласена атмосфера*. Скриеното значење на оваа стожерна слика подразбира нарушување на “застоениот” живот на последните селани, преку потребата да го штитат Алексо Жешков, по убиството на двајцата пријатели кои се обидуваат да ја обесчестат неговата невенчана жена Солунка. Овој автономен ЧО (=слика) конституира нов концепт во дескриптивната микроструктура-потреба за давање љубов, потреба да се биде некому потребен, поточно: потреба за “потребност” и љубов. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.92)

Слика 9. (автономна, стожерна) *Квечерина. Растење на темнината, прскање, гаснење на ѕвездите. Податок за амбиент и атмосфера*. Имплицитната семантика на оваа стожерна слика подразбира: болка, мрак, изгубена надеж на последните селани-родители дека децата ќе им се вратат, макар и само да ги видат. Овој ЧО (=слика) го конституира концептот-изгубена надеж (=родители) од дескриптивната микроструктура и е комплементарен по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.99)

Слика 10. (*éclatée* на слика 8, втор кадар на слика 8) *Реката. Бучењето на реката. Податок за амбиент, средина и атмосфера*. Реката и нејзината “звучна завеса” се метафора на разбрануваниот живот на селаните. Потерата по Алексо Жешков ја интензивира потребата на последните селани-да му се најдат, да му помогнат. Преку стожерната слика 8, кон која гравитира според сличното значење што го имплицира, овој *éclatée* ЧО (=слика) посредно се “сместува” во концептот-потреба за “потребност” и љубов од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр. 106)

Слика 11. (*éclatée* на слика 8, трет кадар на слика 8) *Хеликоптерот. Податок за амбиент и атмосфера*. Описот на хеликоптерот што трага по Алексо Жешков имплицира надмоќ и бес. Оваа неавтономна слика, преку стожерната слика 8 обезбедува учество во концептот-потреба за “потребност” и љубов од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.116)

Слика 12. (автономна, стожерна) *Сонот за пајажините. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера*. Скриеното значење на сонот на Варвара Жешкова ја навестува нејзината, смртта на нејзиниот син Алексо и зачестените умирања, т.е. почетокот на крајот на последните селани. Оваа стожерна слика го конституира

концептот-живот (=љубов, младост) или смрт (=умирање, старост) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.137)

Слика 13. (автономна, стожерна) Љубовта на врапчињата. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Љубовта на врапчињата е контраст, дури и своевидна негација на “реалноста” на животот на последните селани. Оваа автономна слика е еден од конституентите на концептот-живот (=љубов, младост) или смрт (=умирање, старост) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.164)

Слика 14. (éclatée на слика 12, втор кадар на слика 12) Невреме, бура, молскавици, гром. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Имплицитната семантика на оваа неавтономна слика го подразбира блискиот крај на Алексо Жешков, смртта на мајка му Варвара и наездата од умирачки меѓу последните селани. Преку стожерната слика 12, оваа éclatée слика посредно партиципира во концептот-живот (=љубов, младост) или смрт (=умирање, старост) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.167,168)

Слика 15. (éclatée на слика 1, осми кадар на слика 1) Запуштените гробишта и “умртвеното” село. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој éclatée опис по однос на стожерната слика 1, кон која гравитира според сличното значење содржи експлицитна компарација на запустените гробишта и опустошеното, “мртво” село. Преку автономната слика 1, овој неавтономен опис индиректно партиципира во концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Всушност, éclatée описот 15 претставува потврда на она што стожерната слика 1 го “предвиди” на почетокот од раскажувањето, како зародиш на описното рамниште на овој роман. Комплементарен е по однос на ликот, односно портретот на КЛС. (стр.171)

Слика 16. (éclatée на слика 9, втор кадар на слика 9) Есен, магли, мрак. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Имплицитното означено на овој неавтономен ЧО (=слика), а особено според контекстот од каде што е изолиран се однесува на безнадежноста на последните селани-родители дека децата ќе им се вратат. Преку стожерната слика 9, чие значење го разводнува, оваа éclatée слика индиректно станува

учесник во концептот-изгубена надеж (=родители) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на КЈС. (стр.187,188)

Слика 17. (автономна, стожерна) Гаснењето на сонцето во сопствената пепел. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Гаснењето на сонцето претставува ефектна метафора на смирувањето на, за кратко разбрануваниот живот на последните селани, по смртта на Алексо Жешков. Тоа значи и враќање на првичната застојана едноличност на животот на последните селани од безименото село, кои се сега помалку на број. Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен е по однос на ликот, односно портретот на КЈС. (стр.251)

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Во романот ПС од ПМА ЧО р. п. еф. се сретнува двапати. Еднаш тоа е опис на песната на штурците и “потпукнувањето на зелките” во градината на Варвара и Теофил Жешкови, кои попусто го очекуваат доаѓањето на синот Магден и неговото семејство. Имплицира стварносен ефект, иако и доловувањето на просторната димензија не му е туѓа-сè со цел да се укаже на родителската желба, претворена во болка, во очекувањето на своето чедо. (стр.51). Вториот ЧО р. п. еф. претставува опис на звуците во планината, каде што се крие Алексо Жешков. Поседува и стварносен и просторен ефект, едновременно упатувајќи на опасноста по животот на ликот. (стр.231)

Наративизиран опис.

НО во овој роман егзистира преку два примерока кои се манифестираат преку видот-вовед во нова раскажувачка секвенца. Првиот воведува во раскажувачката секвенца-живеачката на последните селани. Овој НО го именува дејството-собирање (=глаголска именка) на селаните на средселото, секојдневна појава, кога го очекуваат доаѓањето на комбето со леб. Како таков, тој едновременно претставува и вовед во раскажувањето (во широка смисла), воопшто. (стр.8) Вториот НО-почнување (=глаголска именка) го именува дејството-почеток на љубовта меѓу Алексо Жешков и Солунка

Зенговска. Таа љубов, развиена низ сиже од прстенест тип, треба да претставува своевидна негација на “животот во заоѓање” на последните селани. Меѓутоа, “негацијата” се неутрализира веќе со смртта на Алексо. Последните селани остануваат-последни селани! (стр.24)

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

СП како опис на настан, без предикативни белези (=“извлечен од времето”), а со двократна функционалност (по однос на конкретна стожерна слика и по однос на лик, односно портрет, во случајов-КЛС) во романот ПС од ПМА се сретнува во 10 примероци. СП-1: опис на љубовта на жената кон мажот (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.25,26); СП-2: опис на пасењето овци (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.30); СП-3: опис на мајчинската љубов (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.55,56); СП-4: опис на обичајот (=суеверие)-сидење на гревот (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.81); СП-5: опис на човечката љубов и омраза (функционален по однос на стожерната слика 8) (стр.93); СП-6: опис на потрагата по Алексо Жешков (функционален по однос на стожерната слика 8) (стр.117); СП-7: опис на умирањето на мечката (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.130,131); СП-8: опис на детската љубов кон таткото Алексо Жешков (функционален по однос на стожерната слика 13) (стр.165); СП-9: опис на настанот-Алексо и Солунка водат љубов (функционален по однос на стожерната слика 13) (стр.243); СП-10: опис на празнотијата во селото (функционален по однос на стожерната слика 17) (стр.265).

Портретирање.

Постапката на портретирање на КЛС е двократна. Податоците кои партиципираат во градбата на КЛС се даваат *непосредно* и *посредно*, без притоа да се нарушат вообичените можности на директното и индиректното портретирање. *Непосредното портретирање* подразбира непосредни (=директни) информации по однос на портретот на КЛС, а *посредното*-фрагменти за одделните ликови на последните селани, чии карактеристики природно се интегрираат во “заедничкот” лик. Ваквата морфологија на

КЛС не предизвикува поместувања од било каков тип по однос на нивоата на описното рамниште во романот ПС од ПМА, ами само ја става на показ флексибилноста и загарантираната функционалност на сите ентитети на описното писмо. Тоа е данок на издржаната нарација (во широка смисла).

Непосреден начин на портретирање на КЛС

Директно портретирање:

Во портретот на КЛС *нараторот* партиципира со 14 фрагменти-сентенции*: “Изгледа само смеењето ги прави богати”. (стр.15); “На болниот проговори му, на страдниот подај му ”. (стр.17); “Кога живееш со старци, сè ти изгледа старо”. (стр.18); “Секој има некој кој чека некого што му е потребен, односно што му недостига”. (стр.47); “Селаните беа за сè криви. Како сите да беа родени во погрешно време”. (стр.103); “Немало мера колку еден човек може да биде будала”. (стр.158) “Плачот и радоста му биле најголемите кодоши на човекот: никогаш не знаеш кога ќе те предадат”. (стр.190); “Само брзиот збор не се стасува да го запреш”. (стр.191); “Сиромашните имаат малку, ама даваат многу. Всушност го даваат сето што го имаат”. (стр.192); “Но кажаниот збор е веќе фрлен камен и не се враќа назад”. (стр.193); “Кога ќе се скинел еден котелец, се кинел и тој до него и така додека не се отпара сето плетало”. (стр.219); “Нема човек што живеел подолго од еден обичен ден. Но човекот дури пред смртта станува свесен дека сиот живот само еден ден му траел”. (стр.228); “Беше било многу тешко да ти избега некој од милоста”. (стр.254); “Најголемата несреќа ти ја носат токму тие што најмногу ги сакаш”. (стр.257).

По ист начин-преку сентенции за портретот на КЛС даваат придонес и одделните ликови на селаните со вкупно 12 фрагменти: “Камен што се тркала никаде место не го фаќа”. (стр.19); “Стар човек не е за живеење”. (стр.42); “Од стар човек, рече, секој се гнаси

* Портретистичките фрагменти на непосредното директно портретирање на нараторот и одделните ликови на селаните за КЛС ги цитираме изворно, без коментар, заради убавината, длабочината и автентичноста на нивното значење, препознатливо само по себе. Тие имаат белег на сентенции, што е типично за нараторскиот код на Петре М. Андреевски.

и секој се трга”. (стр.109); “Ние селаните само болни можеме да се одмориме”. (стр.142); “Судено му е така на човекот, вели Трајан Ендековски, цел живот да се плаши од нешто. Како што § е судено на рибата да не може да излезе од водата”. (стр.155); “Сè што прават луѓето е и за смеење и за плачење”. (стр.156); “Не прилега маж без капа и жена без скутина”. (стр.157); “Нема понесрекен човек од оној кој на својата несреќа си ја придодава и туѓата”. (стр.157); “Со повеќе години се станува уште побудала”. (стр.157); “Секој си го носи гробот со себеси и секој сам си го носи”. (стр.169); “Животот бил вода што ти поминала низ прсти”. (стр.204); “Господ го има онолку, вели, колку што веруваш во него”. (стр.206).

Алексо Жешков ги опишува последните селани како: отуѓени и меѓусебно замразени (стр.77) и такви кои родителската грижа, заради осаменоста и социјалната изолираност ја претвориле во посесивност и себичност (стр.79).

Индиректното портретирање (=преку нарација, непосредно за КЛС) е застапено преку 26 фрагменти, групирани во 11 примероци, обединети според сличното значење: Селаните секој ден прават една иста работа-го чекаат комбето со леб. Овој момент од нарацијата е искористен за да се даде опис на нивниот физички изглед-нивните лица прилегаат на “извалкан и расквасен снег”. (стр.19,20); Селаните изгледаат виновни затоа што се несреќни. Се портретира нивната емотивна состојба. (стр.21,22); Карактерните белези на последните селани подразбираат “демонско” однесување-секој секого напаѓа и обвинува, или пак личниот недостиг го користи за навреда на другиот. (стр.27, стр.32, стр.35, стр.44,45,); Но, остарените селаните се и човечни-како и сите други луѓе: за умрените ја оставале работата а и болните станувале од постела. Последните селани сакаат да сонуваат за среќа. (стр.31, стр.40, стр.65); Колективна е судбина на селаните да тагуваат по своите деца и да § се радуваат на земјата што ја обработуваат, да наоѓаат утеха во својот имот. (стр.33, стр.148,149, стр.152,153, стр.156); Алексо Жешков станува предмет на љубовта на последните селани. Неговата смрт ќе прерасне во најголема загуба, за сите селани подеднакво. (стр.116, стр.260); Селаните на моменти знаат и да се соочат со својата старост. (стр.135); Нарацијата експлицитно ја презентира напуштеноста на селаните од нивните деца, заради што тие се чувствуваат бесполезни. Нивните размислувања се полни со револт, зашто носталгијата, болката, потребата да ги видат се големи. (стр.180, стр.191, стр.218); Отуѓеноста од децата прераснува во опсесија за

старците-родители. (стр.200. стр.201, стр.210); Се акцентира напуштеноста, осаменоста, изумирањето на последните селани, празнењето на селото. (стр.235, стр.237, стр.255); Тажна е судбината на последните селани: “Плачејќи за мртвите, тие всушност плачеа за себеси. Сите беа свесни дека овде само се умира, а нов човек не се раѓа (...) Сите сега знаеја дека само додека гори свеќа на гробот негов, има жив човек во селото. А тие беа *последните селани*”. (курз.Л.К.) (стр.261).

Посреден начин на портретирање

Посредниот начин на портретирање на КЛС претставува лепеза од различни човечки судбини, обликувани во речиси готови портрети, кои спонтано се интегрираат во колективната судбина на последните селани. Заокружените портрети се “учествуваат” во нарацијата, според карактеристиките кои им се припишани при воведувањето во дејството.

Директното портретирање, преку можноста-наратор за некој од ликовите на селаните ги претставува: Јордан Мрмевски и Трајан Близнаковски (1 заеднички фрагмент, кој потоа повеќекратно се прекршува низ нарацијата)-тие се како сабота и недела, не пропуштаат ниту еден парастос во селото, задолжително се караат и редовно одат на чашка ракија кај побогатиот селанец Теофил Жешков. (стр.10); Цара Петревска (1 фрагмент)-мила женичка, вдовица, која не зборува отповеќе. “И само додека таа ти зборува знаеш дека си човек”. (стр.12); Ѓоше лудиот, (1 фрагмент)-тој е осаменик, без никој и ништо, а живее од милоста на селаните, со кои пак подеднакво ја дели и нивната болка и нивната радост. (стр.17); Солунка Зенговска (1 фрагмент) е невенчаната жена на младиот Алексо Жешков, убава, стројна, но со тажна судбина. (стр.20,21); Герасим Гологазов (1 фрагмент) е “жив немтур”, голем саможивник, кој сите ги гледа напреку и никого не поздравува ниту отпоздравува. (стр.95).

Преку можноста *друг лик за лик* се дава придонес за портретот на Алексо Жешков (=Огнен Кежаровски за Алексо Жешков): млад и исклучително храбар човек, кој е единствен по тоа што знаел да пука по македонски- “со две пушки одеднаш”. (стр.118,119)

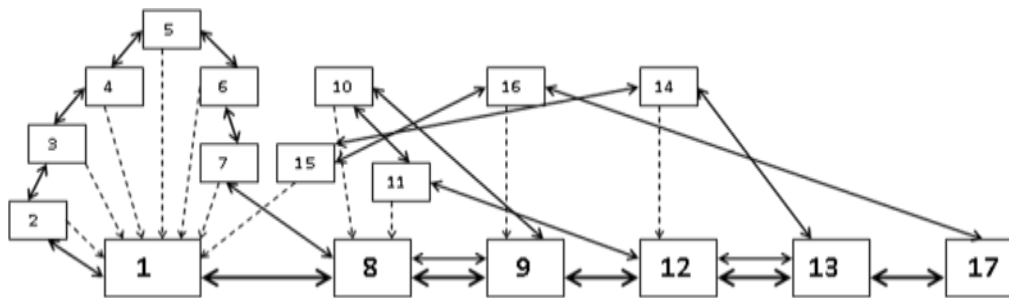
Индиректното портретирање (=преку нарација за одделни ликови на селаните) дава придонес по однос на поединечните портрети на: Герасим Гологазов (1 фрагмент),

истакнувајќи ја, во пародичен манир неговата навика секојдневно да ја бара жена си, за да води љубов со неа. (стр.13,14); Теофил и Варвара Жешкови (4 фрагменти), најимотните селани, чија животна приказна, најопширно претставена во романот, прераснува во типична по однос на сите последни селани, особено заради латентната болка по заминувањето на децата. Теофил и Варвара Жешкови имаат и свои индивидуални белези: Теофил е необично вреден и работлив, а Варвара е жена-мајка, која ќе изгори од љубов и болка по своите родени деца. (стр.18, 19, стр.41, стр.42, стр.137); За Солунка Зенговска (1 фрагмент), преку нарацијата се дознава за нејзината и судбината на нејзиното семејство, за тоа како живее, за нејзините деца, за приказните на недоветните за нејзината љубов со волкот. (стр.23,24,25); Огнен Кежаровски (1 фрагмент) е сиромашен селанец, вдовец, со едни единствени алишта. (стр.43,44); Нарацијата ја претставува и трагичната судбина на Ковилка Пачевска, постојано тепана од својот маж, напуштена од синот Благоја, за да заврши како питачка во градот, каде отишла понесена од потребата да биде блиску до своето дете. (стр.61-72); За ликот на Алексо Жешков, кој не партиципира во мозаикот на КЛС, од едноставна причина што не се сообразува со нивниот начин на живот, а и заради својата младост, нарацијата дава информации преку 3 фрагмента. Тој е единствениот млад човек, кој не оди во градот и е длабоко навлезен во животот на последните селаните-тие, селаните, не ни имале нешто друго за сакање, освен Алексо. Станува збор за горд, суетен и непокорен млад човек, чијшто лик во раскажувањето е исползуван како можност да се види другата страна на животот, онаа што последните селани ја заборавиле, ја оставиле во својата некогашна младост. (стр.116, стр.228, стр.231).

Модел на свет.

Како одговорен за експлицитно претставување на иманентната на описот поетска функција, нацртот-модел на свет во романот ПС од ПМА се рализира преку хоризонталната оска на значењето (=оска на комбинација), заситена од стожерните ЧО (=слики): 1, 8, 9, 12, 13 и 14. Врската меѓу нив е метонимиска (=принцип-соседност) и комлементарна. Таква е природата на врската и меѓу сите последователни ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*. Неавтономните (=éclatée) слики ја заситуваат вертикалната оска (=оска на селекција), според начелото сличност (=метафоричност), кој пак е едновременно

легитимен начин на изразување на имплицитно означеното на секој ЧО (=слика), сеедно дали е стожерен или *éclatéé*. Кон стожерната слика 1, според своето слично значење гравитираат неавтономните слики: 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 15. Стожерната слика 8 го сублимира значењето од *éclatéé* сликите 10 и 11. Автономната слика 9 го акумулира значењето на неавтономната слика 16, а кон стожерната слика 12, гравитира, секако според сличното значење, *éclatéé* сликата 14. Стожерните слики 13 и 17 се “осамени”.



Легенда:

- ↔ стожерна врска (=метонимичност)
- ↔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
- > *éclatéé* врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 5-а.

Дескриптивна микроструктура.

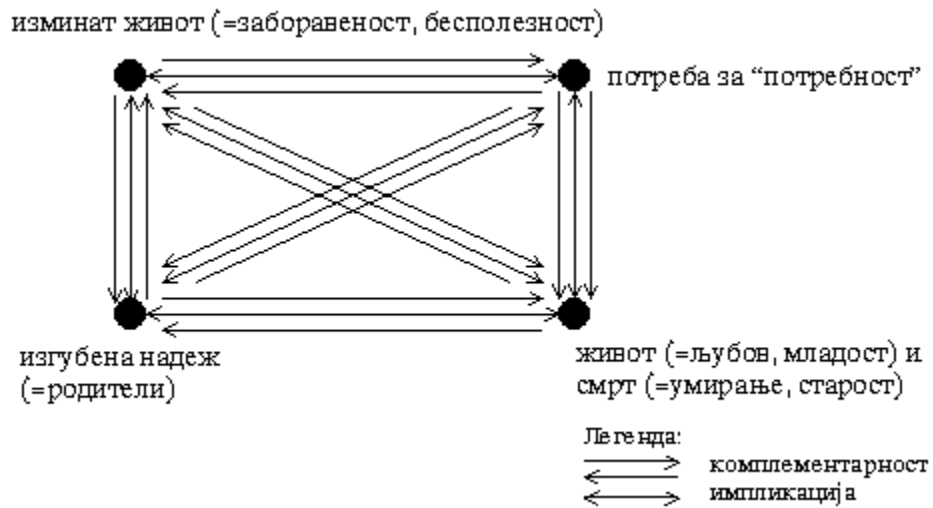
Дескриптивната микроструктура на романот ПС од ПМА е конституирана од четири полови, кои по дефиниција претставуваат смисловни гнезда по однос на содржаното во нив кондензирано значење од стожерните ЧО (=слики).

Концептот-изминат живот (=заборавеност, бесполезност) го сублимира, односно претвора во смисла збирното значење* од стожерните слики 1 и 17.

* Збирното значење на стожерните ЧО (=слики) го подразбира и имплицитно означеното на *éclatéé* сликите, како и она што во нив (во стожерните слики) се влева посредно преку НО и СП. Портретистичките фрагменти во дескриптивната микроструктура партиципираат непосредно.

Концептот-потреба за “потребност”, поточно *потреба да се биде некому потребен* е конституиран од стожерниот ЧО (=слика) 8.

Концептот-изгубена надеж (=родители) е образуван од стожерната слика 9, додека во концептот-живот (=љубов, младост) или смрт (=умирање, старост) се влева значењето од стожерните ЧО (=слики) 12 и 13. Односите меѓу половите во дескриптивната микроструктура на романот ПС од ПМА се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 5-б.

2.7. Селидби

(Милош Црњански: Селидби. - Скопје, “Наша книга”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Култура”, 1987)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Селидби* од Милош Црњански (понатаму С од МЦ):

- Чист опис (=слика)*-32 примероци;
- Чист опис со реален и просторен ефект*-5 примероци;
- Наративизиран опис*-5 примероци;
- Супстантивизиран предикат*-7 примероци.

Портрет. Романот С од МЦ има четити протагонисти: Вук Исакович, Аранѓел Исакович, негов брат, Дафина, жена на Вук и Славонско-подунавскиот полк. Пописот на портретистичките фрагменти покажа дека најбројни се оние за ликот на Вук Исакович, но сепак, неговиот портрет не може да добие заокружена форма без портретите на другите тројца протагонисти. Од друга страна, токму Вук Исакович е оној што ги обединува во својот портрет, портретите на Аранѓел, Дафина и Славонско-подунавскиот полк. Ова би било малку важно ако директно не се рефлектираше на стожерните ЧО (=слики) од описното рамниште. Зашто имено, постојат и такви стожерни ЧО (=слики) кои се сооднесуваат и со другите три лика, освен со ликот на Вук. По дефиниција, ентитетите на описното рамниште се повеќе или помалку заемно функционални, поточно комплементарни со сите учесници во дејството (=dramatis personae), но заради ефикасна анализа, а и заради природата на прозниот текст секогаш да “исфрли” еден подејствителен лик по однос на останатите, врската со дескриптивните единици се воспоставува токму со тој-“најдејствителниот”. Во романот С од МЦ таков е ликот, односно портретот на Вук Исакович.

Директно портретирање

- a) *Наратор за лик-17 фрагменти;*
- b) *Друг лик за ликот-жената на Александар Виртембершки за Вук Исакович-1 фрагмент;*
-Калуѓерите за Вук Исакович-1 фрагмент;

в) Детал:

- Портретистичкиот детал- “Син круг и во него ѕвезда”-2 фрагмента;*
- г) *Амблем: Стенограматскиот говор на Вук Исакович стекнува статус на амблем.*
Репликите на Вук Исакович (дури и во преводот на македонски јазик) се предадени во српската варијанта на црковнословенскиот јазик.

Индириектно портретирање.

-Портретирање преку нарација-31 фрагмент.

Карактер на нарацијата. Омнисцентната нарација во романот *С* од МЦ диференцира две паралелни сижеа: селидбите на Вук Исакович по фронтовите во Европа и прелубата на Аранѓел Исакович и Дафина. Раскажувањето претставува колаж од опишаната “литерарна” стварност и халуцинациите, соништата, суеверието и верувањата на протагонистите. Наспроти сезнаечката диоптрија на раскажувачот, нарацијата покажува висок степен на субјективност, поточно “зависност” од ликовите, по таков начин што омнисцентот честопати зборува преку светогледот на ликот, или пак наметнува впечаток како ликот да го “содржи” во себе, односно како тој да е “содржан” во ликот. Тоа не значи и отсуство на задолжителната заемна двонасочна релација (=комплементарност) меѓу ликот, односно портретот и ЧО (=слики). Напротив, таа е толку цврста што описот покажува очигледна антропоморфност, таква која ги имплицира дејствувањата и доживувањата на ликот што се случиле или допрва треба да се случат. “Субјективноста” во омнисцентната нарација придонесува кон интензивна фреквентност на категоријата средина, легитимна составка на описот. Таа, “субјективноста”, е причината и за

присуството на ликот во описот, така што тој дури на места и “дејствува” преку своите размислувања. Романот С од МЦ (т.е. првиот дел од овој роман) повеќе изобилува со описи на состојби, отколку со раскажување дејства и настани. Она што литературната критика го нарекува доминација на “психолошкото”²²⁹, претставува всушност рефлексивна на поетската природа на описот, кој тука се сретнува во 32 примероци, само низ типот ЧО (=слика). Секако, не треба да се испушти од вид и фактот дека станува збор за роман, чиј наративен код е комбинација од романтичарски, експресионистички и на места надреалистички белези, податни за егзистирање на разнородни дескриптивни ентитети. Елементите од описното рамниште во овој роман, и на ниво на појавност и на ниво на функционалност, се однесуваат според стандардните начини на валоризација на еднаквоста на описот по однос на расказот.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Натезнати, ниски облаци, матна непроодна река, темна, невидлива, дождлива земја. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Имплицитното означено на оваа стожерна слика го подразбира општествено-политичкиот и социјален контекст на текстот во целост. Тоа е израз на ропството, неизвесната иднина на српскиот народ, поробеноста и “плачливоста” на српската земја. Оваа стожерна слика има висок сублимирачки набој по однос на своите *éclatée* слики, но и по однос на сите ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*. Конституент е на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и посредно, по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и Славонско-подунавскиот полк. (стр.5)

Слика 2. (éclatée на слика 1, втор кадар на слика 1) Двата света, чија граница се мочуриштата, барите и трските: едниот “(...) жолт и висок, под небото, а другиот разлиен во поплавите и тревите во длабочината”. Податок за амбиент, средина и

²²⁹ Герги Сталев: Милош Црњански (Меѓу традицијата и модерните настојувања), поговор кон: Милош Црњански: *Селидби*, *op. cit.*, стр. 229-238.

атмосфера. Асоцијацијата за “двата света” се однесува на поробувачот-Австрија (Војводина е австриска провинција кон средината на XVIII-ти век: тука се доселуваат Срби, кои дотогаш се наоѓаат под власта на Отоманската империја) и поробениот српски народ. Неавтономна по однос на стожерната слика 1, преку која индиректно се упатува кон концептот-*ропство* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, преку него посредно и по однос на ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. * (стр.10)

Слика 3. (éclatée на слика 1, трет кадар на слика 1) Муграта над мочуриштата: “Видикот беше полн со јата врани”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Опис во мигот на заминувањето на Вук Исакович во војна-описаните околности се предвидување на неговата судбина. Оваа *éclatée* слика, преку стожерната слика 1, посредно партиципира во концептот-*ропство* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, а индиректно и по однос на ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.14)

Слика 4. (éclatée на слика 1, четврти кадар на слика 1) Густа, како чад магла, наспроти убавиот пролетен ден што од неа ќе се изроди. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Уште едно разводнување на стожерната слика 1 и ненаметливо прецизирање на контрастот меѓу “двата света” од неавтономната слика 3 (=потврда на метонимичноста и комплементарноста на последователните слики). Функционална *éclatée* слика по однос на стожерниот ЧО (=слика 1), преку кој индиректно партиципира во концептот-*ропство* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, а посредно и по однос на ликовите, односно портретите на другите протагонисти. (стр.14,15)

Слика 5. (автономна, стожерна) Околината на Печуј. Полкот на Вук Исакович во Печуј. Селидби, станица прва. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа автономна слика го означува почетокот на селидбите, кои

* Некои ЧО (=слики) се експлицитно комплементарни (=лик по однос на опис и опис по однос на лик) по однос на сите четворица протагонисти, други индиректно, преку ликот на Вук се заемно функционални со портретите на останатите тројца протагонисти. Но, се сретнуваат и такви ЧО (=слики) кои се непосредно комплементарни по однос на портретите на Араѓел Исакович или Дафина (оној на Славонско-подунавскиот полк секогаш оди заедно со ликот на Вук Исакович), така што релацијата со портретот на “главниот” протагонист-Вук Исакович е посредна, преку портретите на другите двајца протагонисти. Карактерот на нарацијата ја диктира таквата природа на “зависноста” на ликовите, односно нивните портрети со ЧО (=слики).

неминовно ќе го иницираат копнежот кон вкоренување. Оваа стожерна слика е конституент на концептот-селидби, од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.18)

Слика 6. (éclatée на слика 5, втор кадар на слика 5) Убава пролетна ноќ во околината на Печуј. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Дополнување на стожерната слика 5. Преку неа, оваа éclatée слика посредно наоѓа место во концептот-селидби, од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.19)

Слика 7. (éclatée на слика 5, трет кадар на слика 5) Ноќта во Печуј, вторпат. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Станува збор за “опис во негација”, кој веќе ја акцентира носталгијата на “австриските Срби”. Функционален éclatée опис по однос на стожерната слика 5, така што индиректно обезбедува место во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.19)

Слика 8. (автономна, стожерна) Печујска ноќ. Нечујното растење на тревите, забележливото никнување на безбројните земјини зрна. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. “Растењето” и “никнувањето” е метафора на зародишот на копнежот по вкоренување. Оваа стожерна слика е конституент на нов концепт во дескриптивната микроструктура-копнеж за вкоренување. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк и, според своето имплицитно означено, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина. (стр.20)

Слика 9. (автономна, стожерна) Црквата во Печуј. Часовникот на ѕидот од црквата. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој опис воведува нова опстановка. Неговото скриено значење подразбира дека само прашање на време е кога католицизмот ќе ги покаже своите асимилаторски интереси по однос на српското православие. Стожерна слика и еден од конституентите на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Меѓутоа, смислата што овој концепт ја носи како потенцијал, се уточнува во разделот-католицизам. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.22)

Слика 10. (éclatée на слика 9, втор кадар на слика 9) Славонско-подунавскиот полк на миса во црквата во Печуј. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уточнување на имплицитното означено од автономната слика 9. Функционална по однос на стожерната слика 9, за преку неа посредно да стане учесник во концептот-*ропство*, раздел-*католицизам* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна *éclatée* слика по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исаковичи и Славонско-подунавскиот полк. (стр.33)

Слика 11. (éclatée на слика 5, четврти кадар на слика 5) Собата на Вук Исакович во Печуј. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Оваа неавтономна слика подразбира прецизирање, односно распрскување на скриената семантика на стожерната слика 5, кон која гравитира според сличното со неа значење, така што преку неа, посредно станува партиципиент во концептот-*селидби* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.37)

Слика 12. (автономна, стожерна) Куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Обилен податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица втора. Оваа стожерна слика подразбира зародиш на паралелното сиже во романот С од МЦ. Таа е просторот, т.е. опстановката каде што ќе се реализира осаменичката судбината на Дафина, односно прељубата со нејзиниот девер Аранѓел. Имплицитното означено се влева во концептот-*селидби* од дескриптивната микроструктура. Овој автономен ЧО (=слика) е еден он неговите конституенти. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и посредно по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович.* (стр.41)

Слика 13. (éclatée на слика 12, втор кадар на слика 12) Околината на куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Конкретизирање, дополнување на стожерната слика 12. Посредно, преку автономната слика 12, оваа *éclatée* слика наоѓа место во концептот-*селидби* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и посредно по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.42)

* Она што претставува своевиден куриозитет кога е во прашање заемната функционалност (=комплементарност) на описот и ликот, односно портретот во овој роман е дека, не секој опис е функционален по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и Славонско-подунавскиот полк, но затоа пак секој, најчесто непосредно, но и посредно обезбедува двонасочна функционалност (=комплементарност) со ликот, односно портретот на Вук Исакович.

Слика 14. (*éclatée* на слика 12, трет кадар на слика 12) Земунското друштво на “госпожа” Дафина: “(...) сини антери, црни шубари и чизми, швапски офицерски шешири, жолти, свилени алагијаси и бајадери, оптегнати фустани”. Репрезентативен податок за средина. Субјективниот карактер на овој *éclatée* опис подразбира речиси директен “влез” во социјалниот живот на Дафина како контраст по однос на нејзиниот интимен свет. Преку стожерната слика 12, оваа неавтономна слика посредно партиципира во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Дафина, и посредно по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел и Вук Исакович. (стр.50,51)

Слика 15. (автономна, стожерна) Собата на прељубата во куќата на Аранѓел Исакович. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Овој ЧО (=слика) се диференцира како стожерен заради имплицитната, кондензирана семантика по однос на она што допрва ќе се случува (=презент по однос на футур), но и затоа што неверството на деверот и снаата, делумно е последица на селидбата. Еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната микроструктура, раздел-прељуба и комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и Вук Исакович (непосредно) (стр.61)

Слика 16. (*éclatée* на слика 15, втор кадар на слика 15) “Психолошки” опис: реминисценциите на “госпожа” Дафина (=презент по однос на перфект) за широките славошки долини, облаците, шумата, грмушките, ноќите на нејзината љубов со Вук од младоста. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Субјективниот печат што овој неавтономен опис го носи со себе (секако од ликот на Дафина), воопшто не пречи да стане распрскување, т.е. уточнување на стожерната слика 12, а по однос на осаменоста и селидбата-на мажот и нејзината, како причина за прељубата. Преку автономниот ЧО (слика 15) овој *éclatée* опис индиректно наоѓа место во концептот-селидби, раздел-прељуба од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дафина, Аранѓел и Вук Исакович. (стр.66)

Слика 17. (*éclatée* на слика 15, трет кадар на слика 15) Длабоката темнина во собата на браколомството. Податок за атмосфера, средина и особено нагласена атмосфера. Овој опис и покрај својата неавтономност, носи голем семантички товар: темнината е метафора на страшната судбина не само на Дафина, туку и на нејзиниот девер

и нејзиниот маж. Посредно, преку стожерната слика 15, како нејзино значенско прецизирање, *éclatée* сликата 17 партиципира во концептот-селидби, раздел-прељуба од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дафина, Аранѓел и Вук Исакович. (стр.72,73)

Слика 18. (автономна, стожерна) Околината на селото во близина на Грац, Австрија. Долината, шумата, полјанките над селото, осамениите куќи, планинските карпи, небото над планината. Селидби, станица трета. Нова селидба на Вук Исакович и полкот на “австриските Срби”. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.91)

Слика 19. (éclatée на слика 18, втор кадар на слика 18) Мрачната, снежна ноќ, наспроти “чистиот сјај на синото небо”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој неавтономен опис од втората преселничка станица на Вук Исакович и неговиот полк има висок степен на субјективност (од ликот на Вук), зашто го имплицира неговото интимно доживување на бројните селидби, интензивирајќи го копнежот по новата земја, каде што би се вкоренил. Оттука и контрастот меѓу мрачната снежна ноќ (а снежните ноќи речиси никогаш не се темни) и сјајното, ноќно, сино небо (и ноќното небо не може да биде сино). Функционален *éclatée* опис по однос на стожерната слика 18, за индиректно, преку неа да стане ученик во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и посредно по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.91,92)

Слика 20. (автономна, стожерна) Мугра, изгрејсонце во близината на гратчето Штукиштант; двата брега на реката Рајна, Германија. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица четврта. Овој автономен ЧО (=слика) означува промена во војничкиот живот на Вук и полкот што тој го предводи. Славонско-подунавскиот полк, во составот на австроунгарската војска се подготвува за битка против Французите-затоа и експлицитното потенцирање на двата брега на реката Рајна: страната на Французите обрасена со грмушки, другата, каде што се наоѓа полкот на “австриските Срби”-песоклива. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната микроструктура, сега спецификуван во разделот-војна. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и оној на Славонско-подунавскиот

полк а посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.121,122)

Слика 21. (автономна, стожерна) Градот Св. Луј на Рајна. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица петта. Мачната атмосфера имплицирана во оваа стожерна слика ја подразбира апсурдноста на војувањето на “австриските Срби”, кои треба да го нападат градот Св. Луј. Станува збор за автономен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подоунавскиот полк и посредно, по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.133)

Слика 22. (автономна, стожерна) Ноќна жега во околината на Штрасбург. Податок за амбиент, средина и особено нагласена атмосфера. Селидби, станица шеста. Оваа автономна слика на акцентирана летна жештина ја подразбира тегобноста како последица на апсурдното војување, во приликите на примирје на австроунгарската и француската војска. Таа ја имплицира и вознемиреноста на Вук, заради сознанието за залудноста на неговиот војнички живот, на што целосно е посветен, запоставувајќи го семејството. Еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарен ЧО (=слика) по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подоунавскиот полк, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.145)

Слика 23. (éclatée на слика 22, втор кадар на слика 22) Тивката ноќ во војничкиот логор, во близината на Штрасбург. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Распрскување, т.е. уточнување на стожерната слика 22. Имплицитно навестување на пропаста на Вук. Преку автономната слика 22, оваа éclatée слика посредно обезбедува место во концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подоунавскиот полк, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.146)

Слика 24. (автономна, стожерна) Собата на Дафина во куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Утро во собата. Податок за амбиент, нагласена средина и нагласена атмосфера. “Опис во негација”, што ја навестува смртта на Дафина, “селидбата” кон

умирањето, нејзината последна селидба. Овој автономен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Дафина, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Вук и Аранѓел Исакович. (стр.159)

Слика 25. (автономна, стожерна) Манастирот на патријархот во Србија. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитното означено на оваа стожерна слика за манастирот каде што Аранѓел доаѓа да бара помош за здравјето на Дафина добива и симболни димензии: спасот е во православието! Православието, меѓутоа, нема да ја спаси Дафина од смртта. Автономен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.173)

Слика 26. (éclatée на слика 25, втор кадар на слика 25) Црквичето на епископот. Раскошен податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа неавтономна слика претставува уточнување на скриеното значење на стожерната слика 25, преку која посредно обезбедува учество во концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина и посредно, по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.179)

Слика 27. (éclatée на слика 25, трет кадар на слика 25) Природата на патот од црквата до Земун. Студенилото на мочуриштето, тврда земја, високи треви, мрак во далечината, светлина над водите и небото. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Прецизирање на имплицитната семантика на стожерната слика 25-умирањето на Дафина е неминовно, дури и потребно. Преку автономната слика 25, оваа éclatée слика индиректно станува партиципиент на концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.185)

Слика 28. (автономна, стожерна) Молчеливи врбајаци, ниски облаци, темна, невидлива и дождлива земја; одронет брег. Селото на Вук Исакович. Податок за

амбиент, средина и нагласена атмосфера. Имплицитното означено на овој стожерен ЧО (=слика) ја потврдува апсурдноста од војувањето на Вук Исакович. Родното село е запустено. Причина е австроунгарското ропство. Еден од конституентите на концептот-*ропство*, раздел-*австроунгарско* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.192)

Слика 29. (éclatée на слика 28, втор кадар на слика 28) Куќата на Вук Исакович. Пукнатина на северната страна. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Опустошеноста на куќата и пукнатината токму на северната страна (Австрија е на север од Србија), претставува уточнување на скриената семантика на стожерната слика 28. Преку неа, оваа неавтономна слика посредно обезбедува учество во концептот-*ропство*, раздел-*австроунгарско* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.192)

Слика 30. (éclatée на слика 28, трет кадар на слика 28) Есента во селото на Вук Исакович. Магличав дожд, влага по сидовите на куќите. Податок за амбиент, нагласени средина и атмосфера. Уште едно прецизирање на имплицитно означеното на стожерната слика 28. Оваа *éclatée* слика е функционална по однос на стожерната слика 28, за преку неа индиректно да земе учество во концептот-*ропство*, раздел-*австроунгарско* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.196)

Слика 31. (éclatée на слика 28, четврти кадар на слика 28) Колибата каде што Вук и Дафина ја поминале последната ноќ пред неговото заминување во војна. Податок за нагласен амбиент, средина и атмосфера. Семантиката што се содржи во оваа неавтономна слика, а како распрскување по однос на стожерната слика 28 кон која гравитира според сличното значење се однесува на раскинатите односи во семејството, како последица на ропството. Посредно, преку стожерната слика 28, оваа *éclatée* слика станува партиципиент во концептот-*ропство*, раздел-*австроунгарско* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович, Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.200)

Слика 32. (автономна, стожерна) Мирниот сив ден, песокливиот брег, реката-на денот на пристигнувањето на Вук Исакович во родното место. Селидби, станица седма и последна. Сивилото на денот, песокливиот брег и реката претставуваат метафора на залудноста од влогот во војничкиот живот, за сметка на што се запусте и семејството и родната земја. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-селидби (селидбите се последица на ропството) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.216)

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Во романот С од МЦ има пет ЧО р. п. еф. Еден е опис во негација, а на околината на градот Печуј, каде што се наоѓа Вук Исакович со својот полк. Има изразит реален ефект, затоа што има за цел да обрне внимание на војниците од полкот, кои се подготвуваат за лекарски преглед. (стр.24); Описот на црцорењето на скакулците во ноќта кога полкот почнува нова селидба, од Горна Австрија кон Германија има стварносен ефект. (стр.94); Описот на погледот од прозорецот на војничката соба на Вук Исакович кон бедемите, тревиштето, водата-треба да предизвика референцијална илузија, а по однос на акцентирање на чувствата на протагонистот за принцезата, жената на Александар Виртембершки. (стр.105); Еден ЧО р. п. еф. ја претставува околината на гробот на Дафина: има изразит реален ефект, зашто е во функција на претставување на суеверието-Ананија, слугата на Аранѓел Исакович се подготвува да забије глогов кол на гробот на Дафина, сметајќи дека таа го предизвикувала развратот во селото. (стр.201); Последниот ЧО р. п. еф. има и реален и просторен ефект: се опишува плоштадот, огромните прозорци на генералската зграда, шарените знамиња и делови од облеката на присутните. Ја истакнува хипокризијата на чинот на помпезното испраќање на Славонско-подунавскиот полк. (стр.218)

Наративизиран опис.

Од вкупно 5 примероци НО во романот С од МЦ, два претставуваат *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*, а три се *вовед во нова раскажувачка секвенца*. НО-1: лаење (на пци) и пеење (на петли) (=глаголски именки), ги назначува околностите во кои отпочнува процесот на селидбите (стр.5); НО-2: испраќање (=глаголска именка) има функција на вовед во раскажувачката секвенца-заминување во војна на Славонско-подунавскиот полк (стр.6). НО-3: горење (=глаголска именка) го именува дејството-прекин на примирјето на австроунгарската војска со Французите, а има функција на вовед во нова раскажувачка секвенца (стр.152); НО-4: одење, т.е. заминување (=глаголска именка), ги назначува околностите во кои почнува да се одвива процесот-враќање од војна (стр.155); НО-5: крвање (=глаголска именка), воведува во раскажувачката секвенца-умирањето на Дафина (стр.158).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

СП што во овој роман се сретнува во 7 примероци е функционален по однос на конкретен ЧО (=слика) и задолжително, по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, преку кој добива можност, секако посредно да биде во функција и по однос на другите протагонисти. СП-1: опис на раскалашеното однесување на војниците од Славонско-подунавскиот полк (функционален по однос на стожерната слика 5 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.17); СП-2: опис на варварското однесување на војниците од Славонско-подунавскиот полк во Печуј (функционален по однос на стожерната слика 5 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.21); СП-3: опис на мисата во католичката црква (функционален по однос на стожерната слика 9 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.34); СП-4: опис на движењето на полкот кон битка (функционален по однос на стожерната слика 20 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.81,82); СП-5: опис на подготовките на Славонско-подунавскиот полк за битка против Французите (функционален по однос на стожерната слика 20 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.122); СП-6: опис на војувањето на Славонско-подунавскиот полк против Французите кај Рајна (функционален по однос на стожерната слика 21 и по однос

на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.130); СП-7: опис на битката по примирјето со Французите (функционален по однос на стожерната слика 22 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.152,153).*

Портретирање.

За разлика од портретите на другите тројца протагонисти, портретот на Вук Исакович покажува најнагласена комплементарност по однос на ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* и по однос на другите единици од нивоата дескриптивна типологија и “Кутија со фотографии” од описното рамниште на романот С од МЦ. Тој остварува непосредна заемна функционалност со вкупно 25 слики, стожерни или *éclatée*, додека со другите 7, комплементарноста е реализирана посредно, преку ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. Функционалноста на описот-СП по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович (и оној на Славонско-подунавскиот полк) во сите случаи е директна (=непосредна), за сметка на што не се реализира непосредна функционалност на СП по однос на портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. Ваквата состојба, заедно со најголемата бројност на портретистичките фрагменти за ликот на Вук Исакович, придонесува за тоа нему да му припадне централното место на лик-субјект, кој го поднесува товарот на задолжителната комплементарност (=заемна функционалност) со ЧО (=слики). Тоа пак, од друга страна, не значи дека ликовите, особено на Дафина и Аранѓел Исакович се тотално безначајни во портретирањето на неговиот лик (портретот на Славонско-подунавскиот полк не се ни оформува без непосредното “влијание” на портретистичките фрагменти за ликот на Вук Исакович). Тие стапуваат во служба на

* Пописот на типот опис-СП покажа непосредна функционалност исклучиво по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. Тоа сознание не ја исклучува можноста за посредна функционалност на СП по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович, макар што СП егзистираат исклучиво во сижеа на Вук Исакович. Овој факт претставува уште една, силна потврда, за на ликот на Вук Исакович да му се даде примат според неговото пофрквентно “присуство” во описното рамниште, по однос на другите протагонисти. Анализата на другите романи што беа предмет на наш интерес не наметна дилема од овој тип. Се најде на ситуација на претопување на два лика во еден (*Глемата вода* и *На пругорнината*), се најде и на колективен лик (*Последните селани* и *Златото на златарот*, во кој пак, колективниот лик на загрепчани и одделните ликови што партиципираат во дејството се претопуваат во ликот на Дора Крупиќава), но во романот С од МЦ се случува преседан во таа смисла. Ликот на Вук Исакович е таков што само ги обединува другите три лика, но не ги “содржи” во себе. Тие не се претопуваат во неговиот портрет, туку само придонесуваат за неговото оформување, исто како што и тој придонесува за градбата на нивните портрети. Тоа е резултат и на карактерот на нарацијата, која се развива низ две паралелни сижеа.

портретирањето на Вук, по таков начин што тој не би бил комплетен без нивниот придонес во тој процес.

Директно портретирање

Нараторот во портретот на Вук Исакович учествува со 17 фрагменти. Се даваат податоци, најнапред за физичкиот изглед на Вук Исакович: огромни гради и огромен стомак, кривоног и тежок, големи и влакнести раце, разбушавени мустаќи. Широка лузна од рана на десното рамо, дебели и “натресени” образи и надуени, жолтеникави, полни со точки очи, “(...) цел таков, надуен, тежок како буре”. (стр.5, стр.8, стр.8, стр.10, стр.12, стр.25, стр.25, стр.25, стр.26); Вук има навика секогаш да спие гол. (стр.7); Станува пијаница, развратник и страшен кавгација. (стр.43); Војничкиот изглед на Вук: гуњите, чизмите, оковани со сребро, а на појасот-дукати, нож и часовник, “тркалезен како јајце”. (стр.13); Изгледот на Вук е поинаков, кога ќе се сретне со жената на Александар Виртембершки, негова љубов од младоста. Тогаш тој е дури и убав “(...) со своите трескави очи, со боја од старо злато, и своите посинети усни, под црните змиски, натресени мустаќи (...) Темен, молчалив, со поумерена и посериозна душа, но и тело”. (стр.106); Вук Исакович е благороден и чесен. (стр.126, стр.140); Се дава и еден краток опис на пристојниот изглед на Вук, при средбата со принцезата (стр.122) и опис на неговата надворешност, после битка. (стр.210).

Друг лик за Вук Исакович. Жената на Александар Виртембершки преку своите сеќавања, дава слика за Вук од младоста-убав маж, кој секогаш ја гледал восхитувачки, копнежливо и уплашено. (стр.102); Според *калуѓерите од манастирот на српскиот патријарх* Вук е храбар војник, приврзаник на православието, дарежлив кон нив. (стр.174).

Детаљ. Портретистички детаљ. Од опис на простор во мечтаењата на Вук Исакович, *синиот круг и во него звезда* прераснува во портретистички детаљ. Станува збор за синтагма со густа семантика, која преку метонимиска реификација станува израз за копнежот на Вук по далечната, слободна и поубава земја. Во размислувањата на ликот, неговата ветена земја е Русија: матица на православието, верна и вредна “помошничка” на српскиот народ. Овој детаљ се сретнува двапати: на почетокот (како наслов на едно

поглавие) и на крајот од романот (стр.6 и стр.227). Функционален по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович (иако може да биде дејствителен и по однос на другите протагонисти), функционира и како рамка-на глобалната наратија, од една страна и на описното рамниште од друга. Зашто имено, иако се работи за составка на опис, односно детаљ во функција на лик, неговиот скриен значенски капацитет гравитира кон смислата имплицирана во трите концепти од дескриптивната микроструктура-*ропство*, *селидби* и *копнеж* за *вкоренување*.

Амблем. Стенограматскиот говор на Вук Исакович. Заради природата на наратијата (доминација на опис на состојби по однос на раскажувањето настани), романот С од МЦ оскудува со дијалози. Во ретките случаи на директен говор, репликите на Вук Исакович секогаш, без искучок, се пренесуваат преку српската варијанта на црковнословенскиот јазик. Идиолектот на Вук Исакович добива карактер на амблематско портретирање. Тенденцијата кон таков начин на опишување на неговиот лик е релевантна на кондензираната смисла од трите пола на дескриптивната микроструктура.

Индиректно портретирање

За портретот на Вук Исакович, наратијата придонесува со 31 фрагмент. Отстапувања од основата што за неговиот портрет ја поставија можностите на директното портретирање-нема. Но, затоа пак наратијата дава побогати, проширени и дополнети информации. Наратијата го претставува Вук Исакович како темелна, контемплативна личност, уважуван во војска и меѓу луѓето. Тој е ревносен православен христијанин, но и раскалашен маж и голем сонувач за поубава и слободна земја. Вук е вљубеник во војувањето и строг, ригорозен и доследен војсководач, голем националист, но и хуман и остроумен. Тој е човек кој не е роден за да му припаѓа на семејството, но копнежот за вкоренување ќе се претвори во негова горлива желба и главна преокупација. (стр. 6, стр. 15, 16, стр. 26, стр. 27, стр. 29, стр. 35, стр. 35, стр. 35, стр. 46, стр. 47, стр. 47, стр. 68, стр. 86, 87, стр. 88, стр. 89, 90, стр. 94, стр. 97, стр. 98, стр. 114, стр. 127, 128, 129, стр. 135, стр.

137, стр. 140, 141, 142, 143, стр. 146 , 147, стр. 155, стр. 214, 215, стр. 216, стр, 217, стр. 219, стр. 200, стр. 221, 222, 223). *

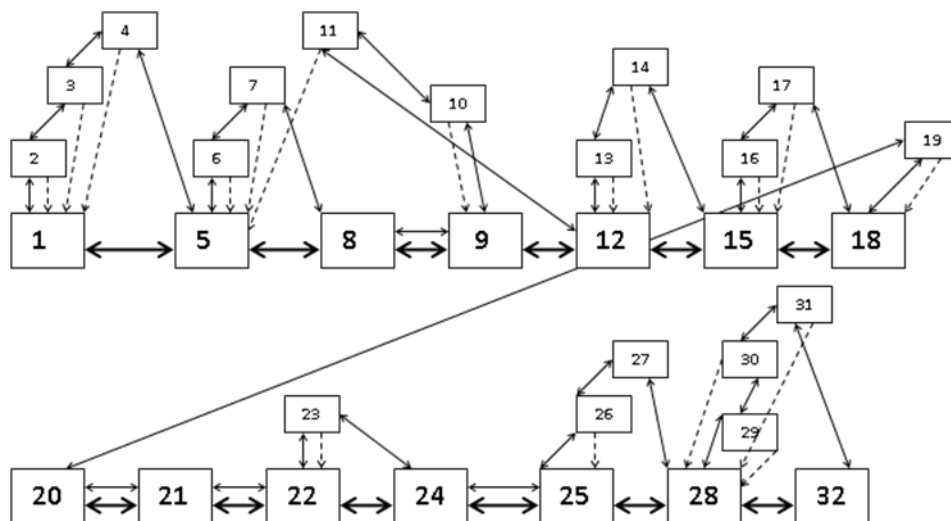
Модел на свет.

Моделот на свет на романот С од МЦ не отстапува од веќе утврдениот легитимен принцип на функционирање, како етапа на описното рамниште. Тој ја реализира поетската функција на описот според постоечките метонимиско-метафорични начела. Неговата уникатност ја претставуваат големиот број стожерни ЧО (=слики), вкупно 14, кои се склони своето значење (=имплицитно означено) да го трансформираат во смисла во три пола од дескриптивната микроструктура. Автономни се сликите: 1, 5, 8, 9, 12, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 28 и 32. Кон стожерната слика 1, според слично со неа значење гравитираат *éclatée* сликите 2, 3 и 4. Стожерната слика 5 го собира значењето на неавтономните слики 6, 7 и 11. Автономната слика 9 го имплицира значењето на неавтономната слика 10. Стожерната слика 12 го сублимира значењето од *éclatée* сликите 13 и 14. Стожерната слика 15 го подразбира значењето на неавтономните слики 16 и 17. Автономната слика 18 го собира значењето на *éclatée* сликата 19. Стожерната слика 22 го собира значењето на неавтономната слика 23, а стожерната слика 25 она од *éclatée* сликите 26 и 27. Кон автономната слика 28 гравитираат *éclatée* сликите 29, 30 и 31. “Осамени” остануваат стожерните слики: 8, 20, 21, 24 и 32.

* Портретите на Аранѓел Исакович, госпожа Дафина и оној на Славонско-пудунавскиот полк го дополнуваат портретот на Вук Исакович по следниот начин:

Портретот на Аранѓел Иакович се оформува така што се ползува можноста на *директното портретирање-наратор* за лик со 2 фрагмента (стр.12 и стр.181) и *индиректното портретирање преку нарација* со вкупно 13 фрагменти (стр.42, стр.43, стр.43, стр.45, стр.46, стр.48,49, стр.78,79, стр.79,80, стр.167,168,169,170, стр.175,176, стр.178, стр.183 и стр.187,189).

Портретот на “госпожа” Дафина е оформен така што *директното портретирање-наратор* за лик дава придонес со вкупно 6 фрагменти (стр.43, стр.46, стр.47, стр.49, стр.75 и стр.76), за *индиректно, преку нарација*, нејзиниот портрет да се заокружи со 5 фрагменти (стр.7,8, стр.52,53, стр.53, стр.77 и стр.163,164). За портретот на Славонско-пудунавскиот полк постои само еден фрагмент на *индиректното портретирање преку нарација* (стр.81).



Легенда:

↔ стожерна врска (=метонимичност)

→ ← комплементарна врска (=метонимичност, соседност)

- - - -> éclatée врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 6-а.

Дескриптивна микроструктура.

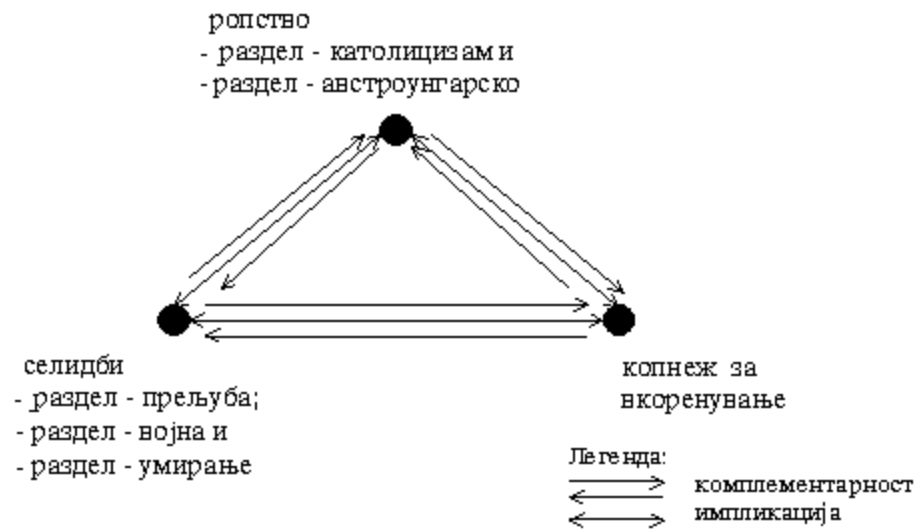
Дескриптивната микроструктура на романот С од МЦ е конституирана од три пола: *ропство*, *селидби* и *копнеж за вкоренување*.

Концептот-*ропство* се манифестира преку три варијанти: *ропство*, *ропство*, *раздел-католицизам* и *ропство*, *раздел-австроунгарско*. Двата раздела се специјализирани уточнувања на концептот-*ропство*. Сублимираното во стожерната слика 1 значење се слева во концептот-*ропство*. Во истиот концепт, *раздел-католицизам*, се влева значењето од стожерната слика 9. Концептот-*ропство*, *раздел-австроунгарско* го претвора во смисла имплицитното означено на стожерната слика 28.

Концептот-*селидби* има три спецификации, односно четири варијанти: *раздел-прељуба*, *раздел-војна* и *раздел-умирање*. Концептот-*селидби* го сублимира значењето од стожерните слики 5, 12, 18 и 32. Истиот концепт, *радел-прељуба* го собира значењето на стожерната слика 15. Во концептот-*селидби*, *раздел-војна* се слева значењето на стожерните слики 20, 21 и 22, а во концептот-*селидби*, *раздел-умирање* е сублимирано значењето од стожерните слики 24 и 25.

Концептот-*копнеж за вкоренување* е конституиран од една единствена стожерна слика-слика 8. Тоа меѓутоа не ја намалува неговата улога на рамноправен партиципиент во дескриптивната микроструктура на овој роман, зашто и смислата што ја сублимираат другите два пола не би била комплетна без него.

Односите меѓу трите пола се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 6-б.

2.8. Златото на златарот

(Аугуст Шеноа: *Златото на златарот*. - Скопје, “Култура”; “Мисла”; “Наша книга”; “Македонска книга”; ЗИД “Нова Македонија”, 1976)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Златото на златарот* од Аугуст Шеноа (понатаму 33 од АШ):

- *Чист опис (=слика)*-33 примероци;
- *Чист опис со реален и просторен ефект*-2 примерока;
- *Наративизиран опис*-20 примероци;
- *Супстантивизиран предикат*-15 примероци.

Портрет. Според сите показатели од анализата на описниот дискурс, а и според заглавието, најатрактивен и најфункционален во овој роман се покажа портретот на Дора Крупиќева. Се портретираат и ликовите на загрепчани (колективниот лик на загрепчани и поединечно некои од нив, особено оние што се повеќекратни “носители на дејството”), меѓутоа, портретот на Дора добива такви димензии што прераснува во синоним, поточно претставник на Загреб и загрепчани и Хрватска и Хрватите. Станува збор за постапка на “претопување” на колективниот лик на загрепчани и одделните ликови на загрепчани во портретот на Дора.

Директно портретирање на ликот на Дора Крупиќева:

- *Лично име*: Дора;
- *Лик за себе*-1 фрагмент;
- *Друг лик за ликот*-24 фрагменти;
- *Наратор за лик*-12 фрагменти.

Индиректно портретирање (=портретирање преку наратија)-22 фрагменти.

Карактер на нарацијата. Раскажувачот во романот 33 од АШ е главно сезнаечки, а нарацијата жива, динамична, на места и духовита, со изобилство од луцидни и смели коментари. Нараторот се сеќава на загрепските случувања во XVI-от век. Омнисцентната нарација преоѓа во јас-раскажување, и тоа:

а) Кога Павле Грегоријанец зборува за себе пред Дора и Магда за своите јуначки подвизи против Турците. Целта на овие наративни пасажи, каде што наратор е Павле е да се јакне националното чувство, нешто кое Шеноа имплицитно го заговара во овој роман. Тоа едновременно придонесува и за индиректно портретирање (=преку нарација за себе) на Павле Грегоријанец, поточно за истакнување на храброста и херојството како негови атрибути;

б) Кога Јерко ја раскажува својата животна судбина пред својот полубрат Павле (Јерко е вонбрачен син на Стјепко Грегоријанец);

в) Кога ускокот Милош Радак ја раскажува својата трагична животна приказна пред Јерко.

Станува збор за раскажувачки пасажи во јас-форма, кога омнисцентот, за потребите на иманентната на наративната проза каузалност, само инцидентно ја “препушта” сезнаечката нарација на некој лик-раскажувач. Меѓутоа, од гледна точка на нарацијата во широка смисла, впечатокот по однос на нив е дека претставуваат слабост во наративната постапка, особено затоа што се одвоени, заокружени, завршени приказни, искористени како “готов податок”. Сепак, во нив омнисцентот не е комплетно “исклучен”: тој само привремено го отстапува нараторското кормило, јавувајќи се одвреме-навреме за да ја констатира состојбата на сегашен, наспроти минат миг, зашто само последниов е домен на јас-нараторот.

Некои делови од нарацијата во *potesna* смисла се недоволно мотивирани. Такви се: спасувањето на Дора од Павле, при првата нивна средба на Каптолскиот плоштад; заминувањето на Дора во манастир и нејзиното ненадејно враќање дома, кога златарот одлучува “да ја зачува” чиста својата чест; потоа, бракот на убавата господарка на Самобор Клара Грубарова со новиот бан Кристофер Унгнад, како и смртта на Дора, која во рецепцијата на читателот доаѓа нагло и изненадно, иако се знае дека Грга Чоколин подготвува голема одмазда, а и Клара Грубарова е гневна. Поочекувано е и овој пат Павле да ја спаси, отколку што однаедеш се “дозволува” да умре. Овие недоследности,

кои, патем речено, наликуваат на сиже од средновековен витешки роман, очигледно е дека се резултат на настојувањето на авторот, во користената автентична документација да вметне и приказни за личните судбини на загрепчани, а со цел да го оживее, да го воскресне духот и менталитетот на загрепскиот и хрватски XVI-ти век. Од друга страна пак, многу спонтано и природно е изведено спојувањето на двата наративни тека, кои функционираат како паралелни сижеа: градската драма за самостојност и слобода со љубовната приказна на златаревата Дора и Павле Грегоријанец, помладиот син на феудалниот господар на Медведград и долгогодишен непријател на загрепчани, Стјепко Грегоријанец. Ова, заедно со информацијата на авторот по однос на обилното користење архивски материјал и автентичното пренесување на повеќето настани и личности и нивните имиња, најмногу се одразува во описите.

ЧО (=слики) се многу опширни и нагло издвоени од наративниот тек. Тие се создадени како потреба нешто поопширно да се опише, а со намера да се постигне поголема автентичност на исказот. Меѓутоа, тогаш, користењето на документираните податоци е премногу очигледно. Сепак, најчесто, или речиси секогаш ЧО (=слики) имаат моќна имплицитна семантика по однос на потенцираното во овој роман настојување за зацврстување на хрватскиот национален дух. Всушност, ЧО (=слики) во најголема мера ја подразбираат интенцијата на Аугуст Шеноа, преку примерот на предците, да им се укаже на потомците-како треба да се однесуваат! Тие се одликуваат со богата антропоморфност. Функцијата на описот во оваа смисла е респективна. ЧО (=слики) во романот 33 од АШ и покрај нивната опширност и нагла, немотивирана “откинатост” од наративниот контекст, сепак и тука остануваат во доменот на сопствената загарантирана функционалност. Како носители на семантички белези, ЧО (=слики) овде, го подразбираат благото, спонтано преоѓање од општото (=националното) кон личното, што пак упатува на фактот дека нивната градба не е случајна. Аналогно на квалификацијата на литературната критиката по однос на Аугуст Шеноа како “роден раскажувач”, сепак може да се рече дека е и доволно добар “описувач”.

Анализата на описното рамниште на романот 33 од АШ покажа дека на места се случува ЧО (=слика), НО и СП да бидат присутни во иста наративна секвенца. Тогаш тие се издвојуваат според нивните диференцијални белези. Но, симптоматично е што тоа се случува во оние наративни подрачја каде што е многу евидентно потпирањето врз

архивската документација. Така, ЧО (=слика 12) на пример, се дополнува со СП што кон него гравитира, а во рамките на раскажувачката секвенца-обид за загрозување на загрепската самостојност, најавена преку НО. Ова практично значи висока зависност на СП и НО од ЧО (=слика), односно нивна органска поврзаност, што не е случај со другите анализирани романи. Своевиден куриозитет по однос на описното рамниште во романот 33 од АШ претставува високиот квантум на НО (вкупно 20, од кои 15 се *вовед во нова раскажувачка секвенца*, а 5 претставуваат *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*). Секоја наративна секвенца, а тие се обично кратки, се најавува преку НО. По таков начин НО се легитимира како претходница не само на “чистото” раскажување, туку и на ЧО (=слика) и СП што партиципираат во конкретната наративна секвенца. Паѓа во очи и големиот број стожерни ЧО (=слики) (вкупно 20), наспроти *éclatée* сликите (вкупно 13), што е резултат на наглиот пристап во градењето опис, заради што и впечатокот за нивната “откинатост” од наративниот контекст се чини основана.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)

*Слика 1. (автономна, стожерна) Загреб. Каптолскиот плоштад, дуќанчињата на плоштадот. Старите загрепчани. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Асоцијација на некогашниот загрепски живот, на тежнењето кон слобода. Стожерна слика, конституент на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Дора Крупиќева и ликот, односно портретот на колективниот лик на загрепчани. * (стр.5)*

Слика 2. (автономна, стожерна) Околината на Загреб. Црн облак над загрепското поле, во годината господова 1574-та. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Скриената семантика на овој автономен ЧО (=слика) преку “црниот облак” ја имплицира опасноста по слободата на Загреб, а која доаѓа од Медведград. Сепак, визијата

* Веќе беше кажано дека нарацијата допушта “преоѓање” на колективниот лик на загрепчани во портретот на Дора Крупиќева, зашто нејзиниот лик израснува во нивен претставник. Во таа смисла, комплементарноста на ликот, односно портретот и ЧО (=слика), стожерен или *éclatée*, во овој роман се реализира по таков начин што двонасочната релација ќе се одвива секогаш, без исклучок, меѓу описите и двата лика, односно портрета едновременно (на Дора Крупиќева и на загрепчани).

е оптимистичка. Стожерна слика (именувана како стожерна заради новиот податок за амбиент, средина и атмосфера, а не и заради имплицитното означено и концептот од дескриптивната микроструктура кон кој гравитира, а кои се исти со претходната слика), една од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.15,16)

Слика 3. (автономна, стожерна) Феудалниот посед и замокот во Медведград. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Темните сидишта на замокот и глуотијата во него и околу него се метафора на ропството, т.е. непријатностите што допрва следуваат во животот на Дора и загрепчани. Стожерна слика, конституент на нов концепт од дескриптивната микроструктура-ропство, раздел-ограничена самостојност. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.16)

Слика 4. (éclatée на слика 3, втор кадар на слика 3) Суседград, самоборските кули, тврдината на Окиќ и Сисак. Наспроти нив-сидот Грич, симболот на загрепската самостојност. Податок за амбиент и атмосфера. Метафоричен опис на сојузниците на Медведград. Неавтономната слика 4 претставува уточнување на значењето на стожерната слика 3. Преку неа, éclatée сликата 4 посредно станува партиципиент во концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.17)

Слика 5. (автономна, стожерна) Загрепската околина во пролет. Црвени облаци на небото над Загреб. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Автономна слика, чија скриена семантика ги подразбира немирите и непријатностите што допрва ги очекуваат загрепчани и Дора Крупиќева. Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура, но “отвора” нов раздел-немири, бунтовност. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.28)

Слика 6. (автономна, стожерна) “Празнување” на Каптолскиот плоштад-спалување неверник на клада. Австриските господари, благородниците-феудалци и граѓаните. Податок за средина. Настанот е исползуван за детаљно претставување на трите слоја на хрватското феудално општество. Асоцијација на оние кои ја загрозуваат загрепската, односно хрватската самостојност. Стожерен ЧО (=слика), еден од

конституентите на концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.30,31)

Слика 7. (*éclatée* на слика 1, втор кадар на слика 1) Бискупската поворка на Каптолскиот плоштад. Податок за средина. Асоцијација на важноста на црковната власт, особено на фактот бискупот и банот да бидат Хрвати. Преку автономната слика 1, кон која гравитира според сличното со неа значење, оваа *éclatée* слика индиректно наоѓа место во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.33)

Слика 8. (*éclatée* на слика 5, втор кадар на слика 5) Опустошената кука на потурченикот Фрањо Филиповиќ. Податок за средина. Оваа *éclatée* слика е израз на слободарскиот и бунтовнички дух на загрепчани. Преку стожерната слика 5, неавтономната слика 8 посредно партиципира во концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.36,37)

Слика 9. (автономна, стожерна) Околината на стариот некогашен Загреб. Ридот Грич. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Голема метафора на слободата и потребата од независност. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.39,40)

Слика 10. (*éclatée* на слика 9, втор кадар на слика 9) Стариот “кралски” град Загреб, под ридот Грич: кралскиот дворец, доминиканскиот манастир, Месничката порта, градската пушкарница, градската праварница-куката за барут, бискупската порта, градските порти. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Опширен опис чие скриено значење претставува прецизирање по однос на она од стожерната слика 9, кон која овој *éclatée* ЧО (=слика) гравитира. Преку автономната слика 9 посредно обезбедува место во концептот-слобода (=независност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.40,41)

Слика 11. (*éclatée* на слика 9, трет кадар на слика 9) “Златната була”, светото писмо на загребската самостојност. Податок за средина. Перфект во граматичка сегашност. Детален опис на правните и црковните работи на старите загребчани, како имплицитен израз на нивниот слободарски дух. Преку стожерната слика 9, оваа *éclatée* слика индиректно партиципира во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.41,42)

Слика 12. (автономна, стожерна) Непријателите на Загреб и загребчани-бискупот, каптеланот и соседните феудални господари. Податок за средина. Прецизен опис на “загрозувачите” на загребската самостојност. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.43,44)

Слика 13. (*éclatée* на слика 12, втор кадар на слика 12) Мрачната соба во куќата на каноникот Гашио Алапиќ. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Мрачната атмосфера е асоцијација на договорот за завера против загребчани, а во прилог на Медведград-поседот да остане во рацете на Стјепко Грегоријанец. Оваа неавтономна слика, преку стожерната слика 12, кон која гравитира според сличното со неа значење, индиректно наоѓа место во концептот-ропство, раздел ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.50)

Слика 14. (автономна, стожерна) Куќата на златарот Крупиќ. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Ведрото небо и чистиот, сјаен воздух од оваа стожерна слика се асоцијација на љубовта што набрзо ќе се случи меѓу Дора, ќерката на златарот и Павле Грегоријанец. Конституент на концептот-љубов (=невозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.55)

Слика 15. (автономна, стожерна) Тивка ноќ во шумата, на патот од Медведград кон Суседград. Темна шума, мртвило, пламена, крвава месечина. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитно означеното на оваа стожерна слика за околностите на патувањето на Павле Грегоријанец се однесува на бројните препреки и замки на кои ќе

наиде неговата несреќна љубов со златаревата Дора. Еден од конституентите на концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура и комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.73)

Слика 16. (éclatée на слика 15, втор кадар на слика 15) Тивка загрепска ноќ, со крвава месечина но и со опоен мирис на босилек и липа, “(...) кој ја опиваше душата”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Асоцијација на силната љубов меѓу Павле и Дора која наидува на бројни препреки. Преку стожерната слика 15, оваа éclatée слика посредно партиципира во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.75)

Слика 17. (автономна, стожерна) Приемната соба на златарот Крупиќ. Нагласен податок за амбиент и податок за средина и атмосфера. Повеќекратна е скриената семантика на оваа стожерна слика: детаљниот опис на предметите во собата е израз на припадноста на златарот Крупиќ кон граѓанскиот слој. Но, овој е и опис на местото каде што ќе се состанат видните загрепчани-да се договорат како ќе се однесуваат кон Стјепко Грегоријанец, кој го губи правото на сопственост над медведградскиот имот. ЧО (=слика), стожерен, еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.77,78)

Слика 18. (éclatée на слика 17, втор кадар на слика 17) Видните загрепски граѓани на собирот кај златарот Крупиќ. Податок за средина. Уточнување на имплицитно означеното на стожерната слика 17, по таков начин што се прецизираат компетенциите на градските моќници по однос на судбината на градот и неговата самостојност. Преку автономната слика 17, оваа éclatée слика посредно обезбедува место во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.78)

Слика 19. (автономна, стожерна) Планината Окиќ во убав есенски ден. Волшебна шума, мирна ладовина, сончево злато во горската густина. Горд елен. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Прекрасна лирска асоцијација за убавините на хрватската земја. Скриеното значење на оваа стожерна слика подразбира колку слободата им е битна и потребна на Хрватите. Еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност)

од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.94)

Слика 20. (автономна, стожерна) Самоборскиот замок на Клара Грубарова и убавиот град Самобор. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Убавините на замокот и градот се метафора само на физичката убавина на самоборската господарка, сојузничката на Стјепко Грегоријанац и Грга Чоколин во заверите против љубовта на Павле и Дора. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.94,95)

Слика 21. (éclatée на слика 20, втор кадар на слика 20) Приемната соба во замокот на самоборската господарка Клара Грубарова. Килимот на кој е прикажана чистата Сузана. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа неавтономна слика претставува прецизирање на автономната слика 20 по однос на препреките што Клара Грубарова ќе ги постави во љубовта на Павле и Дора. Преку стожерната слика 20, оваа éclatée слика посредно зема учество во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.96)

Слика 22. (éclatée на слика 20, трет кадар на слика 20) Собата на самоборската господарка Клара Грубарова и килимот на кој се прикажани Самсон и Далила. Златната змија-Далила и “скротениот лав”-Самсон. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уште едно уточнување на имплицитното означено на стожерната слика 20, преку која оваа éclatée слика посредно партиципира во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.96,97)

Слика 23. (автономна, стожерна) Спалната соба на медведградскиот господар Стјепко Грегоријанец. Раскошни украси, многу оружје, црвен пламен во камиот од црн мермер. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Асоцијативната моќ на оваа стожерна слика е насочена кон немирите што со своето надмено однесување ќе ги предизвика медведградскиот господар меѓу загрепчани. Автономен ЧО (=слика) еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната

микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.144)

Слика 24. (автономна, стожерна) Хрватското поле и Хрватите во борбите против Турците во 1577-та година. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Скриената семантика на оваа стожерна слика се однесува на херојството на хрватските предци. Овој автономен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.149)

Слика 25. (автономна, стожерна) Неделен ден во “благородниот град на грчките ритчиња”; соборот за “спас на татковината”. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Стожерна слика за загрепскиот и хрватски менталитет, за народот кој се соочува со внатрешни немири, покрај непријатностите со Турците. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Автономен ЧО (=слика) комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.157)

Слика 26. (éclatée на слика 25, втор кадар на слика 25) Соборот од пратеници, при изборот на новиот бан. Податок за средина и атмосфера. Уточнување на стожерната слика 25, така што се асоцираат немирите и непријатностите што допрва следуваат, а по откажувањето на Ѓуро Драшковиќ од должноста бан. Преку автономниот ЧО (=слика 25), оваа éclatée слика индиректно партиципира во концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.160)

Слика 27. (автономна, стожерна) Гробот на благородната госпоѓа Марта Грегоријанец. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Смртта на жената на Стјепко Грегоријанец претставува “најава” за недоразбирањата во семејството Грегоријанец, кои ќе прераснат во отворени судири со загрепчани. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.174,175)

Слика 28. (автономна, стожерна) *Февруарски ден во Загреб. Зима, снег. Градските господа и граѓанството на Каптолскиот плоштад. Податок за амбиент и нагласен податок за средина и атмосфера.* Оваа автономна слика на денот на изборот на новиот бан Кристофер Унгнад претставува имплицитен приказ на загребските немири што допрва следуваат. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна стожерна слика по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.194)

Слика 29. (*éclatée* на слика 28, втор кадар на слика 28) *Поворката на новиот бан. Нагласен податок за средина.* Како *éclatée* на стожерната слика 28, оваа претставува нејзино уточнување, особено според имплицитното означено-новиот бан “(...) немаше јуначки лик и однесување”. Преку автономната слика 28, оваа неавтономна слика посредно учествува во концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.195)

Слика 30. (автономна, стожерна) *Бурна загребска ноќ. Пламена месечина и облаци што “(...) се бркаа како бесна потера”.* Одајата во куќата на Иван Јакоповиќ. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа стожерна слика за договорот на загребчани да му се спротивстават на Стјепко Грегоријанец заради навредата на градот и граѓаните, во својата скриена семантика ги подразбира непокорноста, пркосот и бунтовноста на загребчани. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.203,204)

Слика 31. (автономна, стожерна) *Одарот на мртвата Дора во куќата на златарот Крупик. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Стожерна слика која ја подразбира оневозможената љубов меѓу Дора и Павле Грегоријанец, како жртви на ропството, немирите, бунтовноста и потребата за самостојност. Во овој автономен ЧО (=слика) се “стопуваат” двата плана на романот-општото и личното, поточно паралелните сижеа пред самиот крај, се спојуваат во смртта на Дора. Се случува поистоветување, идентификација на ликот на Дора со колективниот лик на загребчани. Еден од конституентите на концептот-љубов (=оневожможена љубов) од дескриптивната

микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.261)

Слика 32. (éclatée на слика 31, втор кадар на слика 31) Црквичката Свети Иван и одарот на мртвата ќерка на златарот. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа неавтономна слика е само уточнување на имплицитното означено на стожерната слика 31, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 31, éclatée сликата 32 посредно зема учество во концептот-љубов (=оневоможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.262)

Слика 33. (автономна, стожерна) Прекрасна божикна ноќ во Загреб. Ведро небо, златни ѕвезди, блажен мир во човечките души. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Божикната ноќ претставува прекрасна метафора на раѓањето на подобра иднина, односно слобода. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.265).

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

Овој тип опис во романот 33 од АШ се сретнува во само два примерока. Еден е опис на тивка загрепска ноќ, кога своето на камбанаријата на Свети Марко објавува полноќ. Станува збор за потенцирање на значењето на триумфот што Грга Чоколин ќе го извојува во клеветењето на Дора. Овој ЧО р. п. еф. има стварносен ефект (стр.93). Вториот, предизвикува и стварносен и просторен ефект. Се работи за детален опис на тивка, летна ноќ кога Клара Грубарова ќе ја искаже својата љубов кон Павле Грегоријанец, а овој ќе ја оттурне од себе, што пак ќе биде повод зловната самоборска господарка да подготви смртна одмазда против Дора (стр.234).

Наративизиран опис.

НО во овој роман се сретнува во 20 примероци, од кои 15 се вовед во нова раскажувачка секвенца, а 5 претставуваат назначување околности во кои почнува да се

одвива некој процес. НО кои воведуваат во нова раскажувачка секвенца се (=глаголски именки): НО-1: стемнување (на Стјепко Грегоријанец му се соопштува дека спорот со загрепчани за враќање на Медведград може да биде во нивен прилог) (стр.18); НО-2: сеќавање (на загрепската независност со Златната була на Бела IV) (стр.39); НО-3: завидување, мразење (омразата на феудалните господари кои посегнуваат по слободата на Загреб) (стр.43); НО-4: враќање (непријатностите што Грга Чоколин ѝ ги приредува на Дора) (стр.64); НО-5: сончање (кумата Магда ги дознава озборувањата за Дора и Павле, дело на Грга Чоколин) (стр.85); НО-6: молење (детето на Клара Грубарова се моли-неговата невиност, наспроти обидите на мајката да ја оневозможи љубовта на Дора и Павле) (стр.105); НО-7: заесенување (организирање и спроведување на грабнувањето на Дора, која по казна на татка си е пратена во манастир) (стр.124); НО-8: стемнување, мирување (смртта на Марта Грегоријанец и отвореното непријателство меѓу таткото Стјепко и синот Павле) (стр.144); НО-9: шетање (вознемиреноста на загрепчани заради внатрешните немири и покрај непријатностите со Турците) (стр.152); НО-10: зима, т.е. “зимување” (вовед во раскажувачката секвенца-избирање нов бан, којшто не е Хрват, а што претставува преседан во историјата на Хрватска) (стр.183); НО-11: собирање, воведување (избирањето на новиот бан Кристофер Унгнад) (стр.190); НО-12: гостење, честење (непријатностите што на загрепчани, особено на Дора ќе им ги приреди Стјепко Грегоријанец) (стр.197); НО-13: мирување (како затишје пред бура-навредите на Стјепко Грегоријанец кон загрепчани со нападот на градот и навредите на Дора и златарот Крупиќ) (стр.200); НО-14: влегување (доаѓањето на банот Унгнад и Клара Грубарова во Загреб. Се создаваат услови за Клара да ѝ напакости на Дора) (стр.238); НО-15: свонење (исповедта на Стјепко Грегоријанец пред смртта; помирувањето со синовите; признавањето на Јерко за свој син) (стр.282).

НО кои назначуваат околности во кои почнува да се одвива некој процес се: НО-16: продавање (околностите на Каптолскиот плоштад, каде што се случуваат повеќето настани) (стр.5); НО-17: врнење (подготовки за заверата на Стјепко Грегоријанец-да го задржи својот дотогашен имот-Медведград) (стр.49); НО-18: примање (гостите на златарот Крупиќ. Загрепските благородни граѓани се подготвуваат да му се спротивстават на медведградскиот господар) (стр.77); НО-19: тагување (Хрватска “тагува” не само заради непријателството со Турците, туку и заради недоразбирањата меѓу Медведград и

загрепчани) (стр.149); НО-20: вознемирување (околностите во кои се проширува веста за смртта на Дора) (стр.259).

Супстантивизира предикат (=кондензирано дејство).

СП во романот 33 од АШ е застапен во 15 примероци. Како опис на настан без предикативни белези, СП и тука покажува функционалност по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика) и по однос на ликовите, односно портретите на Дора Крупиќева и загрепчани. СП-1: опис на ужасот, згрозеноста на загрепчани, заради спалувањето на клада на грешникот- потурченик Фрањо Филиповиќ (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.35); СП-2: опис на ревносната реакција на загрепчани кои ја опустошуваат куќата на потурченикот Фрањо Филиповиќ (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.36); СП-3: опис на некогашната загрепска самостојност (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.41,42); СП-4: опис на насилничкото однесување на загрепските непријатели (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.44); СП-5: опис на бунтовничкиот дух на “старите гричани” (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.45); СП-6: опис на однесувањето на загрепските благородни господа, собрани на договор кај златарот Крупиќ (функционален по однос на стожерната слика 17) (стр.78); СП-7: опис на начинот на живот во самоборскиот замок на Клара Грубарова (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.95,96); СП-8: опис на настанот-Клара Грубарова се обидува да го заведе Павле Грегоријанец (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.109); СП-9: опис на вознемиреноста на загрепчани по оставката на банот Ѓуро Драшковиќ (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.151); СП-10: опис на градските разговори за настојувањата на австриските надвојводи да ја отстранат банската должност (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.157); СП-11: опис на однесувањето на хрватските пратеници на соборот во Загреб, кога треба да се избере нов бан (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.160,161) СП-12: опис на однесувањето на загрепчани на чинот на прогласувањето на новиот бан (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.162,163); СП-13: опис на однесувањето на феудалните благородници при назначувањето на новиот бан (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.190) СП-14: опис на однесувањето

на толпата народ при пристигнувањето на поворката на новиот бан) (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.195); СП-15-опис на подготовките за одбрана од нападот на банот Кристофер Унгнад врз самоборскиот замок на Клара Грубарова (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.213).

Портретирање.

Романот ЗЗ од АШ има два “главни” протагониста-Дора Крупиќева и колективниот лик на загрепчани. Станува збор за специфичност на раскажувачката постапка која допушта идентификација на двата портрета, по таков начин што и нарацијата тече низ две паралелни сижејни линии (загрепската градска драма, од една и љубовта на Дора Крупиќева и Павле Грегоријанец, од друга страна), за пред самиот крај, со смртта на девојката, нејзиниот лик, односно портрет да стане единствен, таков што во себе веќе ги обединува одделните ликови на загрепчани, односно нивниот колективен лик.

Портретот на Дора Крупиќева

Директно портретирање:

Лично име. Етимологијата на името Дора има латински корен и значи злато, подарок од бога, интелект, грациозност, надареност.²³⁰ Златото е симбол на спознанието, на бесмртноста. Златото е еден од симболите на Исус, на светлоста, сонцето, истокот.²³¹ Дора е златото на златарот и атрибутите и значењето на нејзиниот лик е релевантно на симболиката што ја носи.

Лик за себе (Дора за себе): Дора ја признава сопствената збунетост од емоциите што ја преплавуваат при помислата на Павле (стр.39).

Друг лик за ликот на Дора:

²³⁰ J. L. Smyte: *Complete book of fortune telling, Gramercy Book, New York, 1998, p .534*

²³¹ Види: Jean Chevalier и Алаин Гхеербрант: *Рјечник симбола, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1983 год. стр. 792, 793*

Златарот Круник за Дора. Тој ќе ја нарече “женски изрод” и “никаквица”, тогаш кога таа ќе ја “извалка” неговата чест, а по озборувањата за љубовта со Павле Грегоријанец, за потоа да ја сожали, зашто страдала заради таа љубов (стр.92, стр.136 и стр. 186,187); За *Магда погачарката*, кумата на Дора, таа е “(...) бела роза, таа гулабица, која има срце и божјите анѓели да се гордеат со него, каква што нема во Згреб, која е чиста и кротка” (стр.140); *Грга Чоколин за Дора* зборува и размислува од гледна точка на својата потреба да ѝ се одмазди затоа што ја одбила неговата љубов (стр.67, стр.91, стр.91 и стр.114); И *градските озборувачки* ја карактеризираат Дора како “чиста пченица”, “смрдлив плевел”, но сепак ја признаваат нејзината убавина и ја сожалуваат, кога е веќе мртва (стр. 68, стр.87, стр.258); Истакнатиот загрепчанец *Иван Јакоповиќ* ја нарекува Дора “чиста девојка” (стр.203), а *полковникот Бернارد* кој се наоѓа во служба на Клара Грубарова ја истакнува убавината на Дора (стр.245); За *Стјепко Грегоријанец* Дора е “блудница”, “змија”, “златарско копице”, “(...) бара во која се истурил неговиот род” (стр.70, стр.71, стр.201, стр.202); За физичката убавина на Дора и за својата љубов кон неа, *Павле Грегоријанец* дава придонес со 7 фрагменти: таа е убава; има лице “чисто, како небесна ведрина”; “сладок анѓел”; “чиста душа”; “чиста како небесно сонце”; “свети останки на небесен анѓел” (стр.37, стр.71, стр.131, стр.142, стр.182, стр.262, стр.263).

Наратор за лик (нараторот за ликот на Дора)-12 фрагменти: Дора е девојка со убаво лице и уште поубава душа; таа е вљубена во Павле Грегоријанец; скромна во своето однесување, мила и со весела природа; се чувствува онеправдано заради клеветењата на Грга Чоколин; таа е бледа и има црвени траги околу очите тогаш кога се враќа од манастир; Дора е убава и на смртниот одар (стр.9, стр.10, стр.56, стр.57, стр.61, стр.63, стр.83, стр.91,92, стр.132, стр.127,128, стр. 183, стр.262).

Индиректно портретирање

Преку нарација, ликот на Дора се портретира низ вкупно 22 фрагменти. Дора е златото на златарот, негова “умница”, “светица што се симнала од олтарот меѓу луѓето” и вљубена во Павле Грегоријанец. Дора е кротка, мирна, добра, благородна и побожна, чесна и чувствителна; таа е разумна-свесна за сталешките разлики меѓу неа и Павле. Дора е одмерена и мудра-знае да почитува авторитет; таа е реална, искрена и интуитивна-ја

претчувствува несреќата, се плаши од неизвесноста на љубовта со Павле. (стр. 9, 10, стр. 13, стр. 37, стр. 38, стр. 56, 57, стр. 59, стр. 61, стр. 63, стр. 76, стр. 84, стр. 85, стр. 128, стр. 128, стр. 130, 131, стр. 143, стр. 144, стр. 175, стр. 176, стр. 176, стр. 217, стр. 218, 219, стр. 219).*

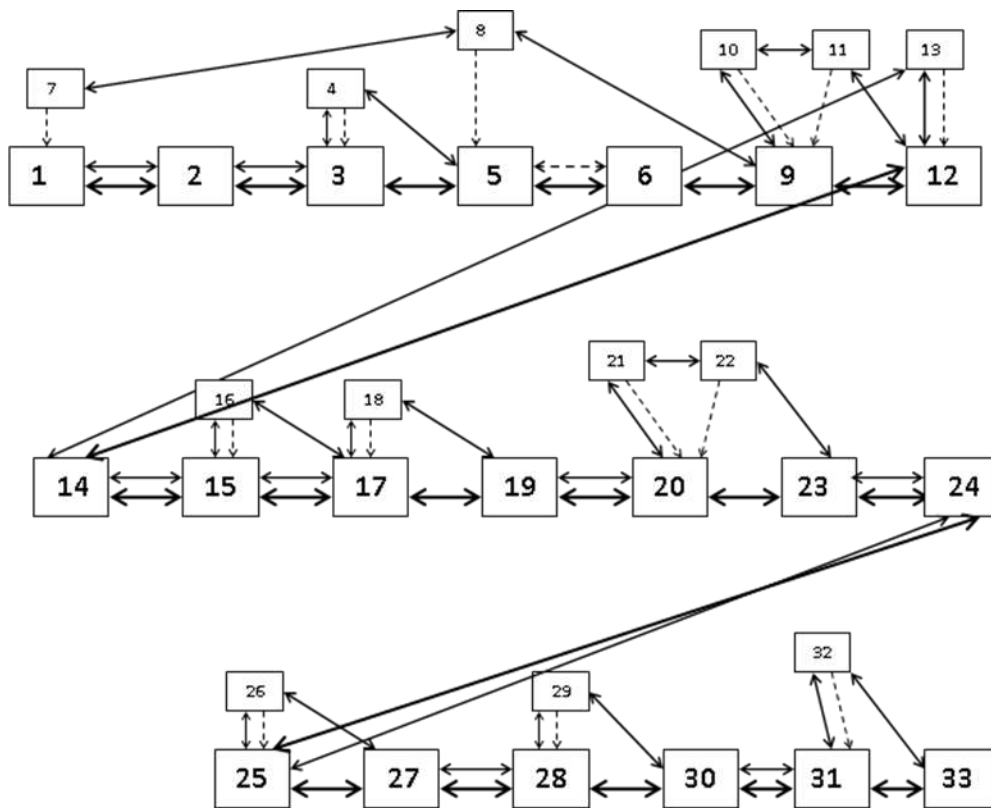
Модел на свет.

Дури 20 стожерни ЧО (=слики) ја заситуваат хоризонталната оска на описното рамниште во романот 33 од АШ. Тие и сите 33 последователни ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*, се поврзуваат според принципот-соседност (=метонимичност) и комплементарност. Стожерни ЧО (=слики) во овој роман се: 1, 2, 3, 5, 6, 9, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31 и 33. Принципот метафоричност (=сличност), како природа на врските на оската на селекција, освен што го остварува секој ЧО слика, стожерен или *éclatée* сам по себе (секоја слика има свое имплицитно означено), се реализира и преку функционалноста на *éclatée* сликите по однос на стожерните: неавтономната слика 7

* Портретот на Дора образува целина со портретот на загрепчани. Овој вториов, подразбира специфичен начин на градба: имено, во романот се сретнуваат вкупно три фрагмента што се однесуваат на колективниот лик на загрепчани-еден фрагмент на директното портретирање, преку можноста-наратор за лик; уште еден на директно портретирање, преку можноста друг лик за лик, поточно златарот Крупиќ за загрепчани и последниот е фрагмент на индиректното портретирање преку нарација. Но, портретот на колективниот лик на загрепчани се заокружува (секако пред да се “стопа” со портретот на Дора Крупиќева) и преку портретистичките фрагменти за одделните ликови на загрепчани (оние поприсутните во нарацијата) и тоа: ликот, односно одделниот портрет на Магда погачарката (4 фрагменти, од кои 2 се на директното портретирање, преку можноста-наратор за лик и 2 на индиректното портретирање преку нарација); ликот, односно портретот на златарот Крупиќ (6 фрагменти, од кои 3 се директно портретирање-наратор за лик и 3 се индиректно портретирање, преку нарација); ликот, односно портретот на Грга Чоколин (7 фрагменти, од кои 3 се директно портретирање, преку можностите-наратор за лик-1 фрагмент, друг лик за ликот-Магда за Грга-1 фрагмент и лик за себе-1 фрагмент и 4 фрагменти се на индиректното портретирање преку нарација); ликот, односно портретот на медведградскиот господар Стјепко Грегоријанец (вкупно 11 фрагменти од кои на директното портретирање му припаѓаат: 1 фрагмент-наратор за лик, 1 фрагмент друг лик-банот за Стјепко и 4 фрагменти-лик за себе, додека овој лик индиректно, преку нарација се портретира преку 5 фрагменти); ликот, односно портретот на Павле Грегоријанец (вкупно 15 фрагменти, од кои директно портретирање, преку можноста-наратор за лик-4 фрагменти, 4 фрагменти-друг лик за ликот и тоа по 1 фрагмент-Никола Желнички, ускокот Милош Радак, Стјепко Грегоријанец и Клара Грубарова, потоа лик за себе-3 фрагмента, а индиректното портретирање преку нарација е застапено со 4 фрагменти). Во колективниот портрет на загрепчани партиципираат и други ликови. Потребно е да се одбележи дека и за Аугуст Шеноа е карактеристично воведувањето лик во дејството откако најнапред ќе даде доволен број информации, најчесто преку можностите на директното портретирање, за потоа да го “пушти” самиот да се разоткрива низ нарацијата. Во таа смисла портретите на одделните ликови на загрепчани се доживуваат како заокружени.

Портретистичката постапка во романот 33 од АШ добива финален облик откако одделните ликови на загрепчани се спојуваат во еден-колективниот лик на загрепчани, за на крајот од романот тој да се претопи со ликот, односно портретот на Дора Крупиќева.

гравитира кон автономната слика 1; éclatéе сликата 4 е функционална по однос на стожерната слика 3; кон стожерната слика 9, според сличното со неа значење гравитираат неавтономните слики 10 и 11; стожерната слика 12 се уточнува преку éclatéе сликата 13; неавтономната слика 16 е функционална по однос на автономната слика 15; éclatéе сликата 18 гравитира кон стожерната слика 17; стожерната слика 20 ја сублимира скриената семантика на неавтономните слики 21 и 22; éclatéе сликата 26 е функционална по однос на автономната слика 25; неавтономната слика 29 гравитира кон стожерната слика 28 и éclatéе сликата 32 претставува уточнување на автономната слика 31. Стожерните слики: 2, 6, 14, 19, 23, 24, 27, 30 и 33 се “осамени” заради отсуството на семантички “товар” од éclatéе слика, која би гравитирала кон нив според сличното значење.



Легенда:

- ↔ стожерна врска (=метонимичност)
- ↔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
- > éclatée врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 7-а.

Дескриптивна микроструктура.

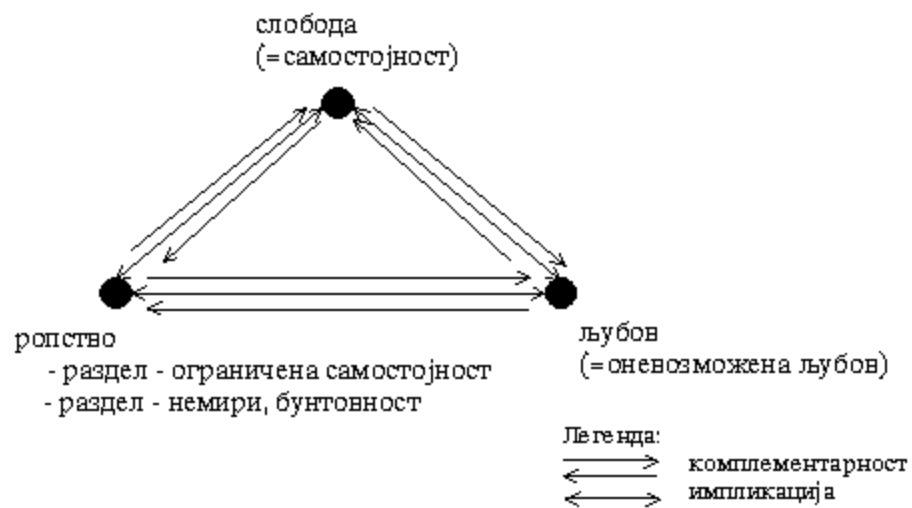
Дескриптивната микроструктура на романот 33 од АШ е конституирана од три пола: *ропство*, *слобода* (=самостојност), и *љубов* (=оиевозможена љубов).

Концептот-*ропство* се спецификува преку два раздела: еден од нив-*ограничена самостојност* го сублимира значењето од оние стожерни ЧО (=слики) што подразбираат-загрозување на слободата на загрепчани (слика 3, слика 6, слика 12 и слика 28), а другиот-*немири*, *бунтовност* го претвора во смисла значењето од стожерните ЧО (=слики) кои се однесуваат на револтот на загрепчани по однос на оние што ја загрозуваат нивната слобода, т.е. самостојност (слика 5, слика 23, слика 24, слика 25, слика 27 и слика 30). И покрај прецизирањето на имплицитната семантика на автономните слики по однос на овие два раздела, таа останува во доменот на полот-*ропство* којшто ја дефинира неговата елементарна смисла.

Концептот-*слобода* (=самостојност) го сублимира и го претвора во смисла имплицитното означено на стожерните ЧО (=слики): 1, 2, 9, 17, 19 и 33.

Концептот-*љубов* (=оиевозможена љубов) го сублимира значењето на стожерните ЧО (=слики): 14, 15, 20 и 31.

Односите меѓу концептите во дескриптивната микроструктура на романот 33 од АШ се односи на комплементарност и импликација.



Идеограм 7-б.

2.9. На пругорнината

(Иван Цанкар: На пругорнината. - Скопје, “Култура”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Наша книга”, 1983)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *На пругорнината* од Иван Цанкар (понатаму НП од ИЦ):

- Чист опис (=слика)*-35 примероци;
- Чист опис со реален и просторен ефект*-6 примероци;
- Наративизиран опис*-6 примероци;
- Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)*-8 примероци.

Портрет. Романот НП од ИЦ има два протагониста-мајката Францка и синот Лојзе. Бројот на портретистичките фрагменти по однос на ликот, односно портретот на Францка е поголем од оние за ликот, односно портретот на Лојзе. Тоа сепак не дава за право првиот да се прогласи за “главен”, од проста причина што и двата лика, односно портрета стануваат еден. Таквиот третман на категоријата лик, односно портрет го допушта природата на ЧО (=слики), со кои ликовите, односно портретите на Францка и Лојзе се комплементарни (=двонасочна релација-лик, односно портрет по однос на ЧО и обратно), но и карактерот на нарацијата.

Портретот на Францка

Директно портретирање:

- Наратор за лик*-29 фрагменти;
 - Друг лик за ликот*-9 фрагменти;
- Детаљ:*

-портретистички детаљ-рака/раце-12 фрагменти
-портретистички детаљ-очи-7 фрагменти.

Индириектно портретирање:

-Портретирање преку нарација-69 фрагменти.

Карактер на нарацијата. Нарацијата во романот НП од ИЦ е омнисцентна. Беспрекорното раскажување (=нарација во широка смисла) става на показ симетрична подвоеност на романот во два дела. Првите четири поглавја, од вкупно осум се приказ на судбината на мајката Францка во детството и младоста, а другите четири се однесуваат на тажната приказна на семејството Михови од пругорнината на сиромасите, по таков начин што акцентот е ставен на претставување на судбината на Лојзе. На средината од романот се случува поистоветување на двата лика. Не станува збор за претопување на ликот, односно портретот на Лојзе во ликот, односно портретот на Францка, туку паралелно третирање на трагичните судбини на мајката и синот во вториот дел од романот. Тогаш се случува и трансформацијата на атрибутите од портретот на Францка во портретот на Лојзе, за портретот на мајката да продолжи да постои во готова, завршена форма и имплициран во портретот на синот. По таков начин, романот НП од ИЦ добива еден протагонист, односно портрет со кој ентитетите на описното рамниште, особено ЧО (=слики) и СП ќе ги остваруваат своите легитимни односи. Овој портрет (образуван по пат на трансформација на одделните портретистички фрагменти за ликовите на Францка и Лојзе, поточно повторување на судбината на мајката преку судбината на синот) добива широки димензии, така што атрибутите, предадени преку можностите на директното и индириектното портретирање за ликот на Францка се мултиплицираат во ликот на Лојзе, односно на сите пругорнинци. Како такви, во кондензирана форма се присутни во ЧО (=слики). ЧО (=слики) пак и овде се особено карактеристични според својата антропоморфност и составката-*атмосфера* која е најсилниот обединувачки фактор по однос на атрибутите, односно судбините на двата лика. Релацијата меѓу нив во сите случаи е двонасочна (=комплементарна). НО има концизна форма, најчесто само една реченица, нешто кое се должи на високиот квалитет на нарацијата.

**“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност
(=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)**

Слика 1. (автономна, стожерна) Тивка ноќ, темнина во собата, “тиктакање” на сидниот часовник. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Оваа автономна слика со висок степен на кондензирана семантика по однос на сите следни последователни слики, стожерни или *éclatéе*, претставува асоцијација на тешката судбина на Францка што допрва ќе почне да се расплетува (=презент по однос на футур). Конституент е на концептот-судбина (*тешка, тажна, трнлива*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка, но посредно и по однос на ликот, односно портретот на сè уште неродениот Лојзе. Неговата судбина е имплицирана во судбината на неговата мајка. (стр.7)

Слика 2. (автономна, стожерна) Разденување, мугра над селото; светлина над ридовите и сенка над селото. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Имплицитното означено на оваа стожерна слика е израз на вербата, надежта, оптимистичките очекувања на Францка не само од патувањето на Света Гора, туку и од животот. Конституент на концептот-верба, *надеж*, (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.11)

Слика 3. (*éclatéе* на слика 2, втор кадар на слика 2) Ден над селото; сонце на врвот од ридот, сенки во долината; воденицата, убавиот бел коловоз, потокот, дрвјата. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Како *éclatéе* на автономната слика 2, слика 3 претставува нејзино дополнување, прецизирање на контрастот меѓу светлината и сенките, забележителен и по разденувањето. Преку стожерната слика 2, неавтономната слика 3 посредно станува партиципиент во концептот-верба, *надеж* (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.13,14)

Слика 4. (автономна, стожерна) Патот од селото до Света Гора: грапав, каменлив со стрмни пругорништа. Долината пак “(...) болскаше сета во сончевина”.

Податок за амбиент и атмосфера. Стрмниот и каменлив пат, наспроти сончевата долина претставува метафора на животот, т.е. судбината на Францка и на нејзиниот син Лојзе. Во својата болка и сиромаштија, Францка цел живот ќе се наоѓа од другата страна на раскошот на богатите. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.14,15,16)

Слика 5. (éclatée на слика 4, втор кадар на слика 4) Патот до Света Гора, вторпат. Колата пред Францка. Камења што чкртаат и се кршат. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Оваа неавтономна слика претставува уточнување, т.е. распрскување на стожерната слика 4, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 4, éclatée сликата 5 индиректно обезбедува место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.19)

Слика 6. (автономна, стожерна) Света Гора; камбани што произведуваат убав звук, воздух исполнет со прекрасна песна. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Стожерна слика чија скриена семантика подразбира асоцијација на оптимизмот, надежите на Францка за среќна иднина. Автономен ЧО (=слика) што е еден од конституентите на концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.19, 20)

Слика 7. (éclatée на слика 6, втор кадар на слика 6) Црквата на Света Гора. Олтарот болска од запалени свеќи, злато и сребро. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Неавтономна слика што го прецизира значењето на стожерната слика 6, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 6, éclatée сликата 7 посредно учествува во концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.21)

Слика 8. (*éclatée* на слика 4, трет кадар на слика 4) Патот од Света Гора кон селото, третпат. Квечерина, издолжени сенки, мрак. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Дополнување на стожерната слика 4. Патот сега има обратен правец. Францка доживеа среќа, но болката во неа од почетокот на патувањето станува латентна. Преку стожерната слика 4, *éclatée* сликата 8 индиректно наоѓа место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.24)

Слика 9. (автономна, стожерна) Господското село Лешевје. Стрмни карпи, брановидна, ретка корија, зелени рамнини, брзи води. Податок за амбиент и атмосфера. Стожерна слика што го означува почетокот на ропскиот живот-слугувањето на Францка. Овој автономен ЧО (=слика) е конституент на нов концепт од дескриптивната микроструктура-ропски живот, раздел-слугување, сиромаштија. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.26)

Слика 10. (автономна, стожерна) Господарската куќа спроти куќата на Маришевица, со “(...) смуртени очи, чемерна и злобна”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Господарската куќа и нејзините атрибути се метафора на надменоста на богатите господа. Оваа автономна слика е еден од конституентите на концептот-ропски живот, но раздел-надменост на господарите од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.26,27)

Слика 11. (*éclatée* на слика 9, втор кадар на слика 9) Куќата на Маришевица врз која “(...) сонцето никогаш не сјаеше”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Овој *éclatée* ЧО (=слика) на куќата во која слугува Францка претставува уточнување на автономната слика 9 за селото Лешевје. Се претставуваат околностите на животот на Францка како слугинка. Преку стожерната слика 9, неавтономната слика 11 посредно обезбедува место во концептот-ропски живот, раздел-слугување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.30)

Слика 12. (автономна, стожерна) Малечката долина над селото Лешевје; дрвената капела на Мајка Богородица, небото-и сино и црвено и златно. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Стожерна слика, како асоцијација на копнежите на Францка и вербата (капелата на Мајка Богородица) во светла иднина. Еден од конституентите на концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.30,31)

Слика 13. (автономна, стожерна) Ноќ на средба. Темница, притаено шумолење на водата, расонета змија, црни карпи. Средба прва. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Автономна слика, преку која се предвидува залудноста на копнежите на Францка преку реалната и едновременно виртуелна средба со богатиот господин. Показател за тажната судбина на Францка. Еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.32)

Слика 14. (éclatée на слика 13, втор кадар на слика 13) Рана мугра. Црна рака што носи бела светлина. Средба втора. Нагласен податок за атмосфера. Неавтономна слика, уточнување на стожерната слика 13. Црната рака, како метафора на судбината на Францка. Преку автономната слика 13, оваа éclatée слика индиректно наоѓа место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.34,35)

Слика 15. (éclatée на слика 12, втор кадар на слика 12) Долги кечерини, небо како црвен абазур, немирни, исплашени сенки. Податок за амбиент и атмосфера. Неавтономна слика, која според сличното значење гравитира кон стожерната слика 12, чие прецизирање е, а по однос на копнежите на Францка. Преку автономната слика 12, éclatée сликата 15 посредно партиципира во концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.36)

Слика 16. (*éclatée* на слика 13, трет кадар на слика 13) *Студените ноќи во селото кон крајот на летото; темните сенки, недоверчиви и зловни, си издолжени раце. Податок за атмосфера.* Неавтономна слика, чие имплицитно означено ја подразбира тажната судбина на Францка. Преку стожерната слика 13, кон која гравитира според сличното со неа значење, оваа *éclatée* слика посредно обезбедува учество во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.36)

Слика 17. (*éclatée* на слика 13, четврти кадар на слика 13) *Есента во селото Лешевје. Калливи патеки, мртви врапчиња, земја покриена со скриени гранчиња и мокри лисја; долината-студена и влажна, водата надојдена, тревите жолти. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Четврто уточнување на стожерната слика 13, чија скриена семантика се однесува на тешката судбина на Францка. Оваа *éclatée* слика носи поголемо количество на имлицирана, латентна тегобност по однос на другите неавтономни што гравитираат кон стожерната слика 13. Преку автономната слика 13, неавтономната слика 17 посредно партиципира во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.38,39)

Слика 18. (автономна, стожерна) *Патот од селото Лешевје кон родното село. Темница, дожд, осамени колиби, пустелија без луѓе, лаење на пци. Податок за амбиент средина и нагласена атмосфера.* Оваа стожерна слика е уште една асоцијација за тешката судбина на Францка, така што претставува еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.44)

Слика 19. (автономна, стожерна) *Градецот каде што Францка ќе се омажи. Железничката станица; голите здодевни ритчиња на пругорнината над градецот и убавите дрвореди, тревници, бели куќи во градецот. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Автономен ЧО (=слика) што отвора ново поглавје во тажната судбина на Францка-бракот со кројачот Тоне Михов. Оваа стожерна слика е еден од конституентите

на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.48,49)

Слика 20. (автономна, стожерна) Убавите квечерини во чудесната есен што се раздиплила над градецот: бели облачиња, чиста синевина на небото. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Скриената семантика на оваа стожерна слика ги имплицира повторно родените надежи на Францка за светла иднина. Еден од конституентите на концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.50)

Слика 21. (автономна, стожерна) Станот на Михови: голема соба, големо огледало во позлатена рамка, слики на светители, огромна керамичка печка, бели постелнини на високите кревети, цвеќиња на прозорците. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој автономен ЧО (=слика) ја дава опстановката на почетокот од заедничкиот живот на Тоне Михов и Францка, а во своето имплицитно означено ги подразбира за кратко остварените копнежи на Францка. Еден од конституентите на концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.66)

Слика 22. (автономна, стожерна) Пругорнината на сиромашните: сместена во каменлив дол, меѓу пусти ридје, обраснати со неплодни грмушки. Пропаднати занаетчији, селани со изгубен имот, пијаници. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Стожерен ЧО (=слика), со клучна улога по однос на функционалноста на описното рамниште во романот НП од ИЦ. Неговото имплицитно означено е насочено кон концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.69,70)

Слика 23. (éclatée на слика 22, втор кадар на слика 22) Собата на Михови во трошната куќарка на пругорнината. Податок за амбиент и нагласени средина и*

* И покрај новиот податок за амбиент, средина и атмосфера што овој ЧО (=слика) го дава, не го диференцираме како стожерен затоа што и по својата имплицитна семантика, а особено по впечатокот за

атмосфера. Оваа неавтономна слика претставува распрскување и уточнување на стожерната слика 22, така што го прецизира амбиентот, средината и атмосферата на слика 22. Впрочем, слика 23 претставува “слика во слика”, или “зголемен”, “фокусиран” кадар на автономната слика 22, кон која гравитира според сличното значење. Преку стожерниот ЧО (=слика 22), *éclatée* сликата 23 посредно станува партиципиент во концептот-*ропски живот, раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.74)

Слика 24. (éclatée на слика 22, трет кадар на слика 22) Патот од пругорнината до родното село. Пустелија, самотни колиби, голи ридје. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Опишаниот во оваа неавтономна слика пат е метафора на сиромаштијата, болката и понижувањето. Францка е принудена да бара пари од мајка си за да го прехрани семејството. Преку стожерната слика 22, овој *éclatée* ЧО (=слика) индиректно наоѓа место во концептот-*ропски живот, раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.75)

Слика 25. (éclatée на слика 22, четврти кадар на слика 22) Ракицилницата на пругорнината: ниска, темна, нечиста, но топла и исполнета со чад соба. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уште еден “фокусиран” кадар по однос на стожерната слика 22 преку која оваа неавтономна слика индиректно обезбедува место во концептот-*ропски живот, раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.87)

Слика 26. (автономна, стожерна) Училишна свеченост: богати господа од градецот; кошници со јадења. Белите куќи од градецот, а понатаму-пругорнината на сиромашните. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Станува збор за автономна слика која означува пресвртница во нарацијата (во широка смисла), затоа што подразбира давање примат на животната приказна на синот, за сметка на што онаа на

атмосфера не се разликува од стожерната слика 22, кон која гравитира. И други ЧО (=слики) што ги уточнуваат амбиентот, средината и атмосферата на пругорнината на сиромашните ќе се третираат како *éclatée* слики. Впрочем, премногу е моќен, особено првиот стожерен ЧО (=слика 22) за пругорнината, така што другите слики што го прецизираат се доживуваат главно како дополнување, т.е. дообјаснување.

мајката станува секундарна. Заправо, судбината на Францка се удвојува преку судбината на Лојзе, за потоа и да се мултиплицира по однос на сите пругорнинци. Овој стожерен ЧО (=слика) како скриено значење ги носи надежите на Лојзе за светла иднина, зашто токму тој ќе ја добие стипендијата за школување во Љубљана. Едновременно ги подразбира и надежите на Францка, своите неостварени копнежи да ги оствари преку желбите на синот. Еден од конституентите на концептот-*верба, надеж* (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.99,100)

Слика 27. (автономна, стожерна) Патот од пругорнината до Љубљана: црн рид; високи згради, фабрички оџак, широки градини. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Скриеното значење на оваа стожерна слика подразбира повторување на трнливата судбина на мајката-во судбината на синот. Еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.106,107)

Слика 28. (éclatée на слика 27, втор кадар на слика 27) Куќата и собата на ученикот Лојзе во Љубљана: пространи, убаво наместени; лоша газдарица. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уточнување, т.е. распрскување на имплицитната семантика на стожерната слика 26-повторување на судбината на мајката, во судбината на синот. Преку автономната слика 27, оваа éclatée слика посредно партиципира во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.107,108)

Слика 29. (éclatée на слика 22, петти кадар на слика 22) Пругорнината на сиромашните: смрт, глад, истоштени и исплашени луѓе. Податок за нагласени средина и атмосфера. Неавтономна слика по однос на стожерната слика 22, преку која посредно учествува во концептот-ропски живот (=служување, сиромаштија) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.111)

Слика 30. (*éclatée* на слика 27, трет кадар на слика 27) Патот од пругорнината до Љубљана, вторпат: бескрајна рамнина, сивило, густа магла, осаменост. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Како своевидно распрскување на значењето на стожерната слика 27, оваа неавтономна слика подразбира уште една потврда за повторувањето на животната приказна на мајката во онаа на синот. Преку автономната слика 27, *éclatée* слката 30 посредно партиципира во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.130,131)

Слика 31. (*éclatée* на слика 22, шести кадар на слика 22) Сурова, одвратна, гола беда во собата на Михови на пругорнината. Податок за амбиент, нагласена средина (Францка останува сама) и нагласена атмосфера. Уште едно уточнување на имплицитно означеното на стожерната слика 22, “кадар во кадар” по однос на слика 22. Преку неа, *éclatée* сликата 31 индиректно се сместува во концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.136)

Слика 32. (*éclatée* на слика 22, седми кадар на слика 22) Изменетата и проширена пругорнина на сиромашните: бедни, немалтерисани колиби, растурени сламени покриви, прозорци затворени со хартија; нови луѓе од градецот на пругорнината на сиромашните. Нагласен податок за амбиент, средина и атмосфера. Неавтономна слика чиј најголем адут е податокот за амбиент. Заправо, *éclatée* слика како “кадар во кадар” по однос на стожерната слика 22, преку која и посредно учествува во концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе, но и сите пругорнинци. Судбината на Францка се мултиплицира. (стр.137)

Слика 33. (автономна, стожерна) Осамено карпесто место во тесна долина, а во неа бела зграда со високи сидишта. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Стожерна слика која е уште една потврда за повторувањето на судбината на Францка, овојпат преку судбината на ќерката Францка (таа тргнала да го бара господинот од белата

зграда со високи сидишта). Еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.153)

Слика 34. (éclatée на слика 22, осми кадар на слика 22) Собата на Михови на пругорнината, вторпат. Отворена врата, искршени прозорци, мирис на мртвовци. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Овој éclatée ЧО (=слика) по однос на стожерната слика 22 е опис во размислувањата на мајката Францка, што ќе се обвистини. Како уточнување на стожерната слика 22, тој преку неа посредно партиципира во концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.155)

Слика 35. (автономна, стожерна) Пругорнината на сиромашните низ погледот на Лојзе: копа куќарки, “(...) стиснати како исплашено стадо”; мемливи соби, влажни сидови, слаби, исплашени лица; деца со остарен лик и брчкосано чело; воздух исполнет со беда. “Бесконечната пругорнина на сиромаси беше пред него и народот-слуги живееше на таа пругорнина”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој ЧО (=слика), чие скриено значење е исто по однос на она од стожерната слика 22, се диференцира во стожерен затоа што пропаднатиот студент Лојзе ја продолжува трнливата животна врвица на неговата мајка. Преку оваа автономна слика портретот на Лојзе станува “одговорен” за мултипликацијата на трагичните судбини на пругорнинците, кои во дескриптивниот дискурс на романот НП од ИЦ се влеваат во смислата што ја носи концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Стожерната слика 35 е еден од неговите конституенти и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лојзе, Францка и сите пругорнинци.

Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).

ЧО р. п. еф. е застапен во 6 примероци. Примерок-1: опис на разденувањето на ден Духовден (изразит реален ефект, за да се потенцира важноста на тој ден за Францка, која треба да замине на Света Гора) (стр.12); Примерок-2: опис на студена ноќ во селото Лешевје (реален ефект-Францка ќе сфати дека залудни се нејзините копнежи, кога

непознатиот господин ќе ја напушти) (стр.43); Примерок-3: опис на есенска ноќ и железничката станица во градецот (реален ефект; се потенцира вљубувањето на Тоне и Францка) (стр.51); Примерок-4: опис на претворање на квечерината во мрак (реален ефект; се истакнува илузорноста на мечтаењата на Францка и Тоне) (стр.54); Примерок-5: опис на студен мартовски ден (реален и просторен ефект; се интензивира впечатокот по однос на тешкотијата Лојзе да остане во Љубљана, заради сиромаштијата) (стр.156); Примерок-6: опис на патот од пругорнината до Љубљана и околината (реален и просторен ефект; се потенцира повторувањето на судбината на Францка во онаа на синот Лојзе) (стр.164).

Наративизиран опис.

НО во романот НП од ИЦ е присутен во 6 примероци (два се *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*, а четири претставуваат *вовед во нова раскажувачка секвенца*). НО-1: назначување околности во кои почнува да се одвива процесот-треперње (=глаголска именка) (шумењето на ноќта и исчекувањето на Францка во ноќта спроти Духовден) (стр.7); НО-2: вовед во нова раскажувачка секвенца-слугување (=глаголска именка) (почетокот на ропскиот живот на Францка во селото Лешевје) (стр.26); НО-3: вовед во нова раскажувачка секвенца-слугување (=глаголска именка) (слугувањето на Францка во градецот, кај началникот на железничката станица) (стр.47); НО-4: вовед во нова раскажувачка секвенца-преселување (=глаголска именка) (преселувањето на Михови на пругорнината) (стр.69); НО-5: назначување околности во кои почнува да се одвива процесот-семнење (=глаголска именка) (сиромаштијата на пругорнинците) (стр.74); НО-6: вовед во нова раскажувачка секвенца-заминување (глаголска именка) (ученикот Лојзе заминува во Љубљана) (стр.94).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

Романот НП од ИЦ има 8 примероци СП, т.е. опис на настан, функционален по однос на ликовите, односно портретите на Францка и Лојзе и по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика). СП-1: опис на однесувањето на селаните на ден Духовден (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.11); СП-2: опис на цагорот пред црквата на Света Гора (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.21); СП-3: опис на ноќните копнежи на Францка (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.36); СП-4: опис на однесувањето на младите во градецот (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.49,50); СП-5: опис на “борбата за живот” на пругорнинците (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.69,70); СП-6: опис на збогувањето на Тоне Михов со пријателите од пругорнината (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.90); СП-7: опис на “патувањето” на Лојзе низ своите мечти (функционален по однос на стожерната слика 26) (стр.98); СП-8: опис на црковната миса во Љубљана, како израз на надежите на Францка и Лојзе за светлата иднина на синот (функционален по однос на стожерната слика 26) (стр.107).

Портретирање.

Портретистичката постапка во романот НП од ИЦ има свои автентични особености. Станува збор за портретирање на два лика-Францка и Лојзе, по таков начин што портретот на Францка се заокружува во првиот дел од романот (првите четири поглавја), а ликот на Лојзе се гради во вториот дел, иако портретистичките фрагменти за него се имплицирани уште во процесот на оформување на портретот на Францка. По ист начин, иако како лик егзистира паралелно со ликот на Лојзе во последните четири поглавја, атрибутите на Францка се содржани, поточно се удвојуваат преку ликот на Лојзе, за кон крајот на романот да се мултиплицираат во сите пругорнинци, на оние со кои делат иста судбина (за овие последниве не може да се зборува како за заокружени поединечни портрети, туку за своевиден колективен портрет, кој обезбедил приказ преку портретот на Францка, односно оној на Лојзе). На портретот на Францка му се случува транспонација во портретот на Лојзе и сите пругорнинци, поточно портретот на Францка е матицата од која тие ќе се изродат. Ваквата морфологија на портретот во романот НП од ИЦ не ќе имаше никаква смисла доколку не беше поврзана со имплицитното означено на ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*. Од вкупно 35 ЧО (=слики), портретот на Францка остварува непосредна заемна функционалност (=компатибилност) со 30 слики, а портретот на Лојзе е непосредно компатибилен со 4 слики. Непосредната компатибилност со ЧО (=слики) на портретот на Францка значи посредна компатибилност на портретот на Лојзе со истите тие слики и обратно. Единствено со стожерната слика 33, портретот на Францка не е “придружен” од портретот на Лојзе (оваа слика значи удвојување на судбината на Францка во судбината на ќерката Францка). Сето ова дава за право ликот, односно портретот на мајката на Францка да се третира како претставник на Лојзе и сите пругорнинци, најмногу заради најбројните портретистички фрагменти по однос на нејзиниот лик, но и затоа што портретистичките фрагменти за ликот на Лојзе не даваат ништо што веќе не е содржано во портретот на Францка. Во секој случај, Иван Цанкар ја остварил целта-§ подигнал споменик на неговата мајка!

Портретот на Францка

Портретот на Францка се гради континуирано-од детството и младоста, сè до остарувањето и смртта на пругорнината.

Директното портретирање:

Нараторот за Францка: Дробно, малечко, чувствително девојче кое ќе порасне во витка и нежна девојка, тогаш кога ќе стане слугинка. Таа се сообразува со ропскиот живот. Многу болни чувства заради изгубените и неостварени копнежи ќе ја следат постојано. Нежната девојка-слугинка со “господско лице” е среќна само кога ќе стане мајка. Животот на пругорнината ѝ ја одзема некогашната убавина, затоа што слугинката станала робинка. Безброј понижувања заради семејството и синот Лојзе се нејзината судбина. Изгледот на остарената Францка е последица на тешкиот живот на слугинка од пругорнината (стр.: 12, 13, 13, 16, 16, 17, 19, 26, 30, 42, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 55, 69, 70, 77, 98, 112, 120, 135, 136, 147, 168, 170, 171).

Друг лик за Францка: “улаво” и “будалесто” моме-според луѓето од колата по која трча Францка (стр.16); за *непознатиот господин од Лешевје* Францка е девојка со нежно лице, но груби раце (стр.31) и “(...) момето беше будалесто, мошне нечисто и парталаво” (стр.42) според *Тоне*, идниот маж на Францка, таа е исплашена, сосема поинаква од другите девојки, со доверливи очи и без надменост во однесувањето; тој ќе ја регистрира болката кај Францка при доселувањето на пругорнината; Тоне ќе ја навредува и обвинува Францка, префрлајќи ѝ ја сопствената вина заради економското пропаѓање (стр.52, стр.52, стр.69); за *мајка* ѝ таа е “несмасница” (стр.56);

Детаљ.

Портретистичкиот детаљ-рака/раце се сретнува во 12 фрагменти. Овој детаљ, преку легитимниот начин на функционирање (=метонимиска реификација) претставува израз и едновременно последица на ропскиот живот на Францка. Вниманието кон детаљот-рака/раце е насочено дури и тогаш кога Францка се наоѓа на смртниот одар (стр.: 29, 31, 38, 38, 41, 42, 47, 94, 95, 147, 150, 171).

Портретистичкиот детал-очи станува функционален во оние наративни пасажии што ја искажуваат или макотрпната работа на Францка (заради што § заслабнале очите), или пак кога во своите копнежи и размислувања таа е загледана некаде. Деталот-очи има извонреден придонес за портретирањето на ликот на Францка. (стр.: 112, 135, 135, 136, 147, 155, 170)

Индириктното портретирање (=портретирање преку нарација) за портретот на Францка придонесува со дури 69 фрагменти. Природата на овој начин на портретирање, а по однос на заемната функционалност на ликот, односно портретот со ЧО (слики) и СП покажува дека најчесто, тој го повторува и проширува она што како готова информација го даваат можностите на директното портретирање. Тоа не значи дека индириктното портретирање никогаш не дава нови информации по однос на ликот, ниту пак дека “повторувањето” нема воопшто квалитативна делотворност. За ликот, односно портретот на Францка, портретирањето преку нарација дава нови и ги дополнува податоците од директното портретирање, така што се карактеризира: контемплативноста, нагласената чувствителност, побожноста, интроверноста, копнежливоста, кротката природа, скромноста, исполнетоста со љубов, потребата да биде сакана, покорното поведениесоодветно на животната судбина, работливоста, благородноста, човечноста, воздржаноста, трпеливоста, погазената гордост заради сиромаштијата, пожртвуваноста како мајка и жена, големината на мајката-Францка, стравот од самотијата и секако, најмногу од сè-трагичната судбина на слуга-роб (стр.: 7, 8, 8, 8 и 9, 9, 10, 10, 13, 14, 15, 17, 17, 18, 18, 22, 22 и 23, 24 и 25, 29, 35, 35, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 47, 47, 47, 48, 49, 52, 52, 54, 54, 55, 56, 66, 67, 74, 75, 76, 76, 76, 77, 77, 77, 80, 81, 87, 89, 94, 94, 94, 95, 97, 98, 99, 111 и 112, 112, 113, 116, 135, 139, 139, 140, 147, 170, 171). *

* Портретот на Лојзе е имплициран во портретот на Францка, по таков начин што, оној на Францка се удвојува преку оној на Лојзе, за да се мултиплицира преку пругорнинците. Веќе беше речено дека портретот на Лојзе не подразбира атрибути што не се застапени во портретот на Францка. Сепак, портретот на Лојзе е изграден по следниов начин:

Директно портретирање:

-Наратор за лик-7 фрагменти;

-Друг лик за ликот-6 фрагменти;

-Лик за себе-6 фрагменти;

Индириктно портретирање:

-Портретирање преку нарација-21 фрагмент.

Модел на свет.

Романот НП од ИЦ има 35 ЧО (=слики) од кои 17 се стожерни а 18 *éclatée*. Поврзани според начелото-метонимичност (=соседност) и комплементарност, оската на комбинација ја заситуваат стожерните слики: 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 33 и 35.

Метафоричноста (=сличност), како начин на поврзување на *éclatée* ЧО (=слики) по однос на автономните, на оската на селекција се реализира по следниов начин: стожерната слика 2 го подразбира имплицитно означеното на неавтономната слика 3. Кон стожерната слика 4, според сличното со неа значење гравитираат *éclatée* сликите 5 и 8. Автономната слика 6 го собира во себе значењето на неавтономната слика 7, а стожерната слика 9 она на *éclatée* сликата 11. Стожерната слика 12 го подразбира значењето на неавтономната слика 15. Кон автономната слика 13 гравитираат *éclatée* сликите 14, 16 и 17. Стожерната слика 22 има највисок сублимирачки капацитет (тоа е сликата на пругорнината, нешто кое претставува оправдување на заглавието на романот-преку функционалноста на описот; оваа слика е “роман во мало”), така што по однос на неа функционални се *éclatée* сликите: 23, 24, 25, 29, 31, 32 и 34. Стожерната слика 27 го собира значењето на неавтономните слики 28 и 30. “Осамени” се стожерните слики: 1, 10, 18, 19, 20, 21, 26, 33 и 35. По однос на нив не е забележана функционалност на некоја *éclatée* слика.

Во романот се наидува и на портретистички фрагменти што се однесуваат на двата лика едновременно.

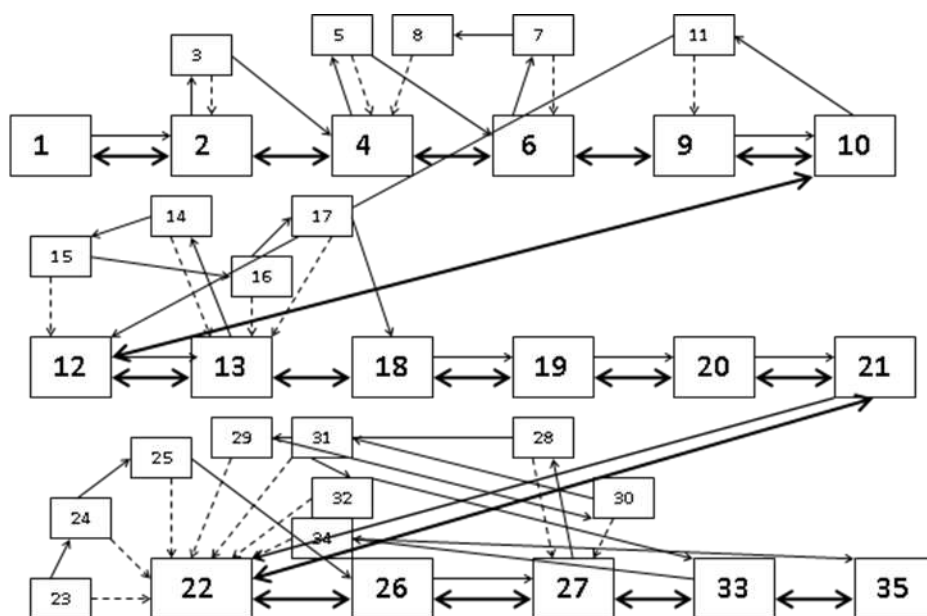
Портретистички фрагменти за Францка и Лојзе:

Директно портретирање:

-Наратор за двата лика-3 фрагмента;

Индиректно портретирање

-Портретирање преку нарација за двата лика-2 фрагмента.



Легенда:

- ⇔ стожерна врска (=метонимичност)
- ⇔⇔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)
- > éclatéе врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 8-а.

Дескриптивна микроструктура.

Дескриптивната микроструктура на романот НП од ИЦ е конституирана од три пола: *судбина* (=тешка, тажна, трлива), *верба*, *надеж* (=оптимистички копнежи,

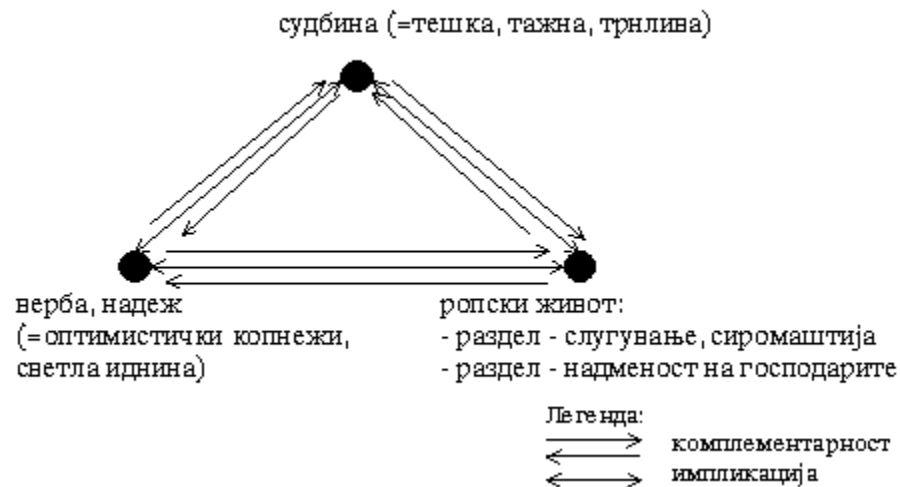
светла иднина) и ропски живот, концепт што се спецификува низ два раздела-раздел-надменост на господарите и раздел-слугување, сиромаштија.

Концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) ја претвора во смисла скриената семантика на стожерните слики: 1, 4, 13, 18, 19, 27 и 33.

Концептот-верба, надеж (оптимистички копнежи, светла иднина) го трансформира скриеното значење во смисла на стожерните слики: 2, 6, 12, 20, 21 и 26.

Концептот-ропски живот, раздел-надменост на господарите го сублимира имплицитно означеното само на стожерната (и “осамена”) слика 10. Во истиот концепт, раздел-слугување, сиромаштија се влева скриеното значење на стожерните слики: 9, 22 и 35. Во овој концепт е сублимирано скриеното значење на стожерната слика 22, која врзува околу себе најголем број éclatéе слики.

Odnosite me|u polovite se zagarrantirano odnosi na implikacija i komplementarnost.



Идеограм 8-б.

2.10. Шагринска кожа

(Оноре де Балзак: Шагринска кожа. - Скопје, “Мисла”, 1972)

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Шагринска кожа* од Оноре де Балзак (понатаму ШК од ОдБ):

- *Чист опис (=слика)*-35 примероци;
- *Чист опис со реален и просторен ефект*-нема;
- *Наративизиран опис*-7 примероци;
- *Супстантивизиран предикат*-14 примероци.

Поретрет. Ликот на Рафаел де Валентин.

Директно портретирање:

- *Наратор за лик*-11 фрагменти;
- *Лик за себе (Рафаел за себе)*-5 фрагменти;
- *Друг лик за ликот (двајца коцкари, Растинџак, Полина, Федора, Жонатас, Тајфер и жената од планинското село за Рафаел)*-11 фрагменти.

Индиректно портретирање:

- *Портретирање преку нарација*-27 фрагменти.

Портретирање преку јас-нарација:

Директно и индиректно за себе (Рафаел за себе)-93 фрагменти.

Карактер на нарацијата. Романот ШК од ОдБ има три поглавја: *Амајлија*, *Бездушна жена* и *Умирање* и *Епилог*. Во првото и третото поглавје и во *Епилогот* нараторот е сезнаечки, а во второто раскажува Рафаел, иако повременото “присуство” на омнисцентот не е исклучено. Во омнисцентната нарација забележителна е непосредноста на раскажувачот, тенденциозна по однос на стекнувањето “доверба” кај читателот, поточно подигањето на степенот на веродостојноста на кажаното. Целта на субјективните коментари на омнисцентот, присутни и во ЧО (=слики) е и да се потенцира и сфати нивното имплицитно означено, кое речиси без исклучок е насочено кон “препознавање” на општествената заднина. Симптоматичен е фактот дека јас-нарацијата продуцира повеќе портретистички фрагменти, а пак сезнаечката е поподобна за ЧО (=слики).

Наспроти склоноста на Балзак кон опширно опишување и пространа, претежно дескриптивна експозиција, запрепаствувачко се чини сознанието дека ЧО р. п. еф. -нема, или нема барем во овој роман. “Непотребни” детали се сретнуваат и во ЧО (=слики) и во одделните портретистички фрагменти, но не и ЧО р. п. еф. што би требало да предизвикаат референцијална илузија. Така е зашто, како што покажа анализата, подробноста во опишувањето се карактеризира со висок степен на функционалност, особено на составките на описот-амбиентот, средината и атмосферата.

“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на чистите описи (=слики)

Слика 1. (автономна, стожерна) Коцкарниците на Пале Ројал. “Крвава драма”, страсти во изобилство. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитно потенцирање на пороците на капиталистичкото општество. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.6,7)

Слика 2. (éclatée на слика 1, втор кадар на слика 1) Ентериерот на коцкарницата. Голи сидови без ни една “(...) шајка што би го олеснила самоубиството”. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Прецизирање на скриеното значење на стожерната слика

1: коцкарницата како извор на задоволство и услов за самоубиство. Преку автономната слика 1, *éclatée* сликата 2 посредно станува партиципиент во концептот-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.7,8)

Слика 3. (*éclatée* на слика 1, трет кадар на слика 1) Коцкарите: мермерни лица, срца што заборавиле да чукаат; посматрачи-безделници, внимателни како “(...) народ на губилиште”. Нагласен податок за средина и атмосфера. Уточнување на стожерната слика 1, преку збогатување на податокот за средина. Автономната слика 1, кон која гравитира според сличното со неа имплицитно означено, § дозволува на *éclatée* сликата 3 индиректен влез во дескриптивната микроструктура, концепт-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.8)

Слика 4. (*éclatée* на слика 1, четврти кадар на слика 1) Другите присутни во коцкарницата-модерни Тантали и шпекуланти. Нагласен податок за средина. Уште едно прецизирање на скриената семантика на автономната слика 1, преку збогатување на податокот за средина. Преку стожерната слика 1, неавтономната слика 4 посредно зема место во концептот-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.8,9)

Слика 5. (автономна, стожерна) Антикварницата. Предметите во антикварницата: вазна од порцелан, направа за вртење ражен, републиканска сабја, средновековна пушка, смртоносни орудија, ками, измешани со “(...) инструментите што му служат на животот”-порцелански чорбалаџи, кинески чаши...Брод од слонова коска... “Вистинско филозофско буните”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Стожерна слика, чие имплицитно означено претставува контраст на коцкарницата-придобивките на човечката цивилизација, како апсурд-филозофско буните по однос на суровоста на капитализмот. Конституент на концептот-свет, историја, искуство на човечката цивилизација од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.18,19)

Слика 6. (*éclatée* на слика 5, втор кадар на слика 5) Првиот кат на антикварницата, каде што “(...) човечкиот род се покажуваше во сета велелепност на

својата беда”: скапоцености, натрупани со омаловажување, откупени за на оној што ги продал да му послужат можеби како “огревно дрво”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Се конкретизира скриеното значење на автономната слика 5-антикварницата станува “инструмент” на капитализмот: луѓето ги отуѓуваат своите скапоцености, за да можат да преживеат. Преку стожерната слика 5, неавтономната слика 6 индиректно станува учесник во концептот-свет, историја, искуство на човечката цивилизација од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел (стр.23)

Слика 7. (*éclatée* на слика 5, трет кадар на слика 5) Четвртата галерија на антикварницата: натрупани ремек-дела што “(...) создаваат омраза кон уметноста”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Функционална *éclatée* слика по однос на автономната слика 5, чие имплицитно означено подразбира безвредност на уметноста во услови на сурово капиталистичко живеење. Преку стожерната слика 5, неавтономната слика 7 индиректно обезбедува место во концептот-свет, историја, искуство на човечката цивилизација од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.23)

Слика 8. (автономна, стожерна) Шагринската кожа. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Амајлијата е метафора на животот и смртта. Конституент на концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.32,33,34,35)

Слика 9. (автономна, стожерна) Присутните на забавата кај Тајфер: квазиписатели, квазисликари, квазивајари, квазиполитичари, ласкавци, лицемерни млади луѓе... Нагласен податок за средина и атмосфера. Оваа стожерна слика, која го означува почетокот на остварувањето на желбите на Рафаел, преку постепено стеснување на шагринската кожа претставува приказ на лажниот сјај на капиталистичкото општество. Еден од конституентите на концептот-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.45,45)

Слика 10. (*éclatée* на слика 9, втор кадар на слика 9) Куќата на Тајфер: раскош, свила, злато, резби во бронза, ретки цвеќиња. Нагласен податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Уточнување на значењето на стожерната слика 9, преку

прецизирање на податокот за амбиент и атмосфера. Преку автономната слика 9, *éclatée* сликата 10 посредно партиципира во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.47)

Слика 11. (*éclatée* на слика 9, трет кадар на слика 9) *Храната на забавата: егзотични јадења, порцелански садови со блескави, златни украси, украсен сад од позлатена бронза-“разуздан раскош”.* Податок за амбиент, средина и атмосфера. Прецизирање на имплицитното означено на стожерната слика 9, преку која *éclatée* сликата 11 посредно станува партиципиент во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.59)

Слика 12. (*éclatée* на слика 9, четврти кадар на слика 9) *Оргија. Пијани луѓе, нејасни стихови, тишина и врева, едновременно.* Податок за нагласени средина и атмосфера. Уточнување по однос на стожерната слика 9 и нејзината скриена семантика, за преку неа, *éclatée* сликата 12 индиректно да стане учесник во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.62)

Слика 13. (*éclatée* на слика 9, петти кадар на слика 9) *Куртизаните-прекрасните жени, рубини, сафири, бисери, свила, предизвикувачки туники.* Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Распрскување на скриеното значење на стожерната слика 9. Преку неа, неавтономната слика 13 индиректно зема учество во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.62,63)

Слика 14. (*éclatée* на слика 9, шести кадар на слика 9) *“Сини пламени од пунч”, неколна боја по лицата, вино, веселба, беседи, пијанство, љубов, лудило, најнеобични форми, блескав прав...* Податок за средина и особено нагласена атмосфера. Уште едно прецизирање на стожерната слика 9 за атмосферата на забавата кај Тајфер. Преку автономната слика 9, *éclatée* сликата 14 посредно зема место во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.70,71)

Слика 15. (автономна стожерна) Власта и сиромашните-авторски коментар. Податок за средина. Скриената семантика на оваа стожерна слика се однесува на класната раслоеност во суровото капиталистичко општество. Еден од конституентите на концептот-капитализам, *раздел-класна раслоеност* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.90)

Слика 16. (éclatée на слика 15, втор кадар на слика 15) Париски ќорсокак, девојче со изразито лице и прекрасно тело-“наивна слика среде Париз”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитното означено на оваа éclatée слика претставува уточнување на автономната слика 15, според вообичаеното поимење на Балзак во целата негова *Човечка комедија* дека-силата, моќта и богатството се во власта; надвор од неа, човекот е човек. Предградието (“ќорсокакот”) е асоцијација на непорочноста, чистотата и човечноста, но и бедата. Преку стожерната слика 15, неавтономната слика 16 посредно обезбедува присуство во концептот-капитализам, *раздел-класна раслоеност* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.92)*

Слика 17. (éclatée на слика 15, трет кадар на слика 15) Изнајмената соба на Рафаел во парискиот ќорсокак, во хотелот Сен-Кантен со кој стопанисуваат Полина и нејзината мајка. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Прецизирање на имплицитното означено на стожерната слика 15, асоцијација на бедата на сиромашните. Преку автономната слика 15, éclatée сликата 17 посредно партиципира во концептот-капитализам, *раздел-класна раслоеност* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.92,93)

Слика 18. (éclatée на слика 15, четврти кадар на слика 15) Ентериерот во куќата на Федора: готски стил, свилени тапети, раскошен мебел, украсени тавани, позлатена соба во стилот на Луј XIV-ти... Нагласен податок за амбиент, средина и атмосфера. Како функционална по однос на стожерната слика 15, оваа éclatée слика претставува асоцијација на раскошот на богатите. Преку стожерната слика 15, посредно партиципира во концептот-капитализам, *раздел-класна раслоеност* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.106,107)

* Оваа éclatée слика е прва од јас-нарацијата на Рафаел. Заправо, во целото второ поглавје раскажува Рафаел; тоа е негова интимна исповед за судирот со противречностите на капитализмот (=перфект во граматичка сегашност).

Слика 19. (*éclatée* на слика 15, петти кадар на слика 15) Собата на Растињак: “(...) Изобилство и сиромаштија се измешуваа природно на креветот, по сидовите, насекаде”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа неавтономна слика е асоцијација на помодарството на младите момчиња од провинција, по секоја цена да “влезат” во високото општество. Во таа смисла Растињак е типичен лик во целата *Човечка комедија*. Неговата соба е приказ на противречностите во начинот на живот: сиромаштија, а пред светот-разуздан, скап живот. Преку стожерната слика 15, *éclatée* сликата 19 индиректно наоѓа место во концептот-капитализам, раздел-класна *раслоеност* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.161,162)

Слика 20. (*éclatée* на слика 9, седми кадар на слика 9) Разденувањето во куќата на Тајфер. Крајот на забавата: расипани фризури, блескави очи потечени од замор, малокрвни лица, суви усти, срамни траги од пијанството: “Тоа беше извалкан живот сред раскошот, ужасна смеса од болскот и човечка немаштија, разбудување на развратот”. Податок за амбиент и нагласени средина и атмосфера. Оваа неавтономна слика, функционална по однос на стожерната слика 9 го претставува крајот на оргиите. Преку автономната слика 9, *éclatée* сликата 20 посредно станува партиципиент во концептот-капитализам, раздел-пороци, *лажен сјај* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. * (стр.174,175)

Слика 21. (автономна, стожерна) Раскошната кола на богатиот и болен Рафаел: “Кобна слика на богатството”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа стожерна слика го имплицира почетокот на крајот на Рафаел, како последица и жртва на капиталистичките општествени прилики, и симболично преку стеснувањето на шагринската кожа. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.208)

Слика 22. (автономна, стожерна) Стаклената градина во куќата на Рафаел и Полина. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Стожерна слика, асоцијација на краткотрајната љубовна среќа. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од

* Неавтономната слика 20 го означува и крајот на јас-нарацијата на Рафаел.

дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.208)

Слика 23. (автономна, стожерна) Зоолошката градина. Прва станица за помош. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа стожерна слика претставува критика на природните науки, на некомпатибилноста меѓу теоријата и праксата. Рафаел тука нема да успее да најде спас од умирањето. Конституент на концептот-капитализам, раздел-квазинаука од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.211)

Слика 24. (автономна, стожерна) Дивото магаре-Шагрин. Научен опис на дивото магаре. Библиската легенда за животното “полно со тајни”. Податок за средина. Шагринот, кој не поднесува ропство и чија кожа е фатална по судбината на нејзиниот сопственик, прераснува во метафора на смртта, кобната последица од животот во капиталистичкото општество. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Стожерен ЧО (=слика), комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.213,214,215)

Слика 25. (éclatée на слика 23, втор кадар на слика 23) Работилницата со многу вжештени печки. Втора станица за помош. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Уточнување на стожерната слика 23, критика на техничките науки. Преку автономната слика 23, éclatée сликата 25 индиректно учествува во концептот-капитализам, раздел-квазинаука од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.223)

Слика 26. (éclatée на слика 22, втор кадар на слика 22) Спалната соба на Рафаел и Полина. Сончевиот зрак што “(...) гаснеше на перницата”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Неавтономна слика, која како распрскување на значењето на стожерната слика 22 го асоцира умирањето на Рафаел. Преку автономната слика 22, оваа éclatée слика посредно учествува во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.229)

Слика 27. (éclatée на слика 23, трет кадар на слика 23) Четворицата лекари на Рафаел, претставници на медицинската филозофија-спиритуализмот, анализата и подбивниот еклектицизам и претставникот на вредната младина што ќе ги наследи натрупаните богатства од последните педесет години. Трета станица за помош.

Податок за средина. Уточнување на стожерната слика 23 преку критика на современата медицинска наука. Преку неа, *éclatée* сликата 27 индиректно партиципира во концептот-капитализам, раздел-квазинаука од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.233)

Слика 28. (автономна, стожерна) Езерото Бурже во хармонија со планинската котлина. Четврта станица за помош. Податок за нагласен амбиент, средина и атмосфера. Езерото и неговата прекрасна околина се асоцијација на блиската смрт на Рафаел, како контраст на природните убавини и хармонијата во опишаниот простор. Рафаел не е жртва на шагринската кожа, туку на капиталистичкиот начин на живеење. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Стожерна слика, комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.247)

Слика 29. (éclatée на слика 28, втор кадар на слика 28) Планините околу езерото; шумичките, нештерите, цвеќињата, бесконечно зеленило. Податок за амбиент и атмосфера. Прецизирање на имплицитното означено на стожерната слика 28-природата е спас од развратниот начин на живеење во капиталистичкото општество, но не е и доволна за да го спаси животот на Рафаел. Преку автономната слика 28, *éclatée* сликата 29 посредно учествува во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.156)

Слика 30. (éclatée на слика 28, трет кадар на слика 28) Куќата во пределот близу езерото. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Како *éclatée* по однос на стожерната слика 28, се дополнува нејзината скриена семантика преку “степеноста” на куќата со пределот и здравјето на нејзините непорочни станари. Неавтономната слика 30, посредно, преку стожерната слика 28 наоѓа место во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.257,258)

Слика 31. (éclatée на слика 28, четврти кадар на слика 28) Природните убавини на пределот во кој престојува Рафаел: “(...) во таа занесна слика сè имаше свој сјај”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Уште едно уточнување на скриеното значење на стожерната слика 28, за поинтензивно да се нагласи контрастот меѓу животот во природата и во општеството. Преку автономната слика 28, оваа *éclatée*

слика индиректно партиципира во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.258)

Слика 32. (éclatée на слика 28, петти кадар на слика 28) Внатрешноста на куќата каде што престојува Рафаел. Поцрнети сидови, слики на светци, стари кревети, камин и на него жолти фигури од гипс. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Оваа неавтономна слика ја дополнува стожерната слика 28 со нагласување на скромноста на ваквата живеачка, наспроти “разузданиот раскош” на париските аристократски салони. Преку автономната слика 28, éclatée сликата 32 посредно учествува во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.260)

Слика 33. (автономна, стожерна) Природата на патот од селцето кон Париз. Бурбонските долини, скриени селца на дното на клисурите, лозја, весели замоци... “Природата му се покажуваше со свирепи кокетерии”. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа стожерна слика претставува асоцијација на контрастот меѓу животот во природата и смртта во капиталистичкото општество. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.266)

Слика 34. (éclatée на слика 33, втор кадар на слика 33) Веселото население, убавите девојчиња закитени со цвеќиња, веселите момчиња, дебелите и среќни лица на селаните од попатните села на патот кон Париз. Податок за средина и атмосфера. Прецизирање на контрастот меѓу градскиот (=капиталистички) живот и оној неурбаниот, спонтаниот, имплициран како значење на стожерната слика 33. Преку неа, éclatée сликата 34 индиректно зема учество во концептот-живот и смрт од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.266)

Слика 35. (автономна, стожерна) Раскошот во приемниот салон во куќата на Рафаел. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитната семантика на оваа стожерна слика е асоцијација на порочноста на капитализмот, како причина за умирањето на Рафаел. Еден од конституентите на концептот-живот и смрт од дескриптивната

микроструктура. Комплементарна стожерна слика по однос на ликот, односно портретот на Рафаел. (стр.270)

Наративизиран опис.

Во романот ШК од ОДБ има вкупно 7 НО. Од нив четири се вовед во нова раскажувачка секвенца, а три претставуваат назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес. Сведен на глаголски именки, билансот од НО изгледа вака:

Вовед во нова раскажувачка секвенца: НО-1: влегување (Рафаел влегува во Пале Ројал) (стр.5); НО-2: вревање (почеток на оргиите во куќата на шпекулантот Тајфер) (стр.60); НО-3: раскажување (Рафаел ја отпочнува својата интимна исповест за болката што му ја нанесува Федора и животот во високото париско општество) (стр.85); НО-4: појаднување (идиличниот живот на Рафаел и Полина што ќе биде прекинат со сознанието за наглото стеснување на шагринската кожа) (стр.108).

Назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес: НО-5: наоѓање (Рафаел ја добива амајлијата) (стр.23); НО-6: раскалашување (оргиите во куќата на Тајфер) (стр.70) и НО-7: отфрлање (Рафаел ја забележува сопствената непожелност меѓу посетителите на бањата, каде што и самиот се наоѓа на лекување) (стр.240).

Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).

Описот на настан-“извлечен од времето” во овој роман се сретнува во 14 примероци, сите функционални по однос на конкретен ЧО (слика) и по однос на ликот, односно портретот на Рафаел: СП-1: опис на противречноста на порокот воопшто (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.8); СП-2: опис на причините за самоубиство (функционален по однос на стожерната слика 1) (стр.13); СП-3: опис на “движењето” на предметите во антикварницата во поимењето на вознемирениот Рафаел (функционален по однос на стожерната слика 5) (стр.19,20); СП-4: опис на “движењето” на предметите од антикварницата во халуцинациите на Рафаел, вторпат (функционален по однос на стожерната слика 5) (стр.26); СП-5: опис на “функционирањето” на шагринската кожа-стиховите со арапски букви (функционален по однос на стожерната слика 8)

(стр.35); СП-6: опис на начинот на одгатнување на стиховите на шагринската кожа (функционален по однос на стожерната слика 8) (стр.36,37); СП-7: опис на оргијата во куќата на Тајфер (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.49); СП-8: опис на разузданата оргија, вторпат (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.60); СП-9: опис на оргијата, третпат (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.49,50); СП-10: опис на научничката радост на Рафаел, во услови на крајна сиромаштија (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.93); СП-11: опис на развратот во високото париско општество (функционален по однос на стожерната слика 15) (стр.163,164); СП-12: опис на состојбата на разузданите млади луѓе на крајот од забавата во куќата на Тајфер (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.174); СП-13: опис на љубовта меѓу Рафаел и Полина (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.230) и СП-14: “научен” опис на собирањето на кожата (функционален по однос на стожерната слика 23) (стр.215).

Портретирање.

Како постапка на опишување лик, портретитрањето станува куриозитет на романот ШК од ОдБ, затоа што во второто поглавје *Бездушна жена* наратор е протагонистот Рафаел. Ликот на Рафаел се портретира така што во тој процес учествуваат омнисцентот (три четвртини од романот) и ликот-наратор (една четвртина). Портретистичката постапка на сезнаечкиот раскажувач се одликува со вообичаените начини на портретирање, а онаа пак на ликот раскажувач се издвојува по својата способност да опишува (Рафаел се опишува себеси) индиректно, преку нарацијата, т.е. сопственото раскажување.

“Омнисцентно” портретирање на ликот на Рафаел

Директно портретирање:

Наратор за лик: Нараторот ги опишува “внатрешните” особини на Рафаел, пред да даде опис на неговиот физички изглед: млад човек со сè уште невина душа во чиј поглед се препознатливи пропаднатите усилби и измамените надежи. “Чарите на невиноста” ги

красат неговите стројни и нежни облици, русата кадрава коса, а неговите раце се убави како на жена. Во коцкарницата Рафаел ќе влезе со вкусен фрак, елек и сомнително чиста кошула. Омнисцентот го потенцира бледилото и запрепастеноста на Рафаел кога ќе се увери во фаталната поврзаност на неговиот живот со шагринската кожа. Болниот Рафаел има женска умилност и чуден изглед на богати болни. Бледило, изнемоштеност, огромна љубов кон Полина и силна одвратност спрема општеството, заедно со блескавата убавина на мртовецот Рафаел-е сè што сезнаечкиот наратор директно ќе соопшти за Рафаел (стр.: 6, 9 и 10, 10, 178, 187, 191, 201, 232, 252, 255, 271).

Лик за седе (Рафаел за себе): суетноста и гордоста, реалноста на својата материјална беда и духовна испразнетост, вистината за големото значење на Полина во неговиот грешен живот и стравот од соочувањето со болеста-тоа се атрибутите што Рафаел ги открива за себе (стр.: 32, 71 и 72, 74, 204, 117).

Друг лик за Рафаел: наивноста на Рафаел ја забележуваат двајца *играчи од коцкарницата* (стр.12); довербата и сомнежот кон Растинџак, оној што ќе го внесе Рафаел во високото париско општество-се карактеристики на Рафаел од точката на гледање на *Растинџак*; тој ги препознава способностите на Рафаел кои се еднакви на неговата храброст (стр.101, стр.145); Рафаел е убав, неговиот глас го возбудува срцето, тој е добар и се однесува отмено; Рафаел е прекрасен за *Полина* (стр.121, стр.203); според *Федора*, тој е храбар, затоа што *Ѕ* е верен (стр.146); *Тајфер* ќе го прогласи за крал, кому законите ќе му се покоруваат-тогаш кога Рафаел ќе стане милионер (стр.179,180); *Слугата Жонатас* ќе го разоткрие најголемиот страв на Рафаел-тој не смее да има желби (стр.183, стр.184, стр.185); *домаќинката од куќата на село*, каде што Рафаел ќе престојува на лекување ќе ја коментира проклетата болест и неговото мачење, како она на Исус Христос (стр.262,263).

Индиректно портретирање:

Портретирањето преку нарацијата на омнисцентот, освен што ја проширува претставата за ликот на Рафаел стекната преку директното портретирање, ги истакнува: навидум ладното и воздржано држење во коцкарницата кога ќе го изгуби и последниот талир; опширноста дури и наладата од размислувањата за самоубиство; научникот и поетот Рафаел и неговото интензивно доживување на уметноста од многу векови

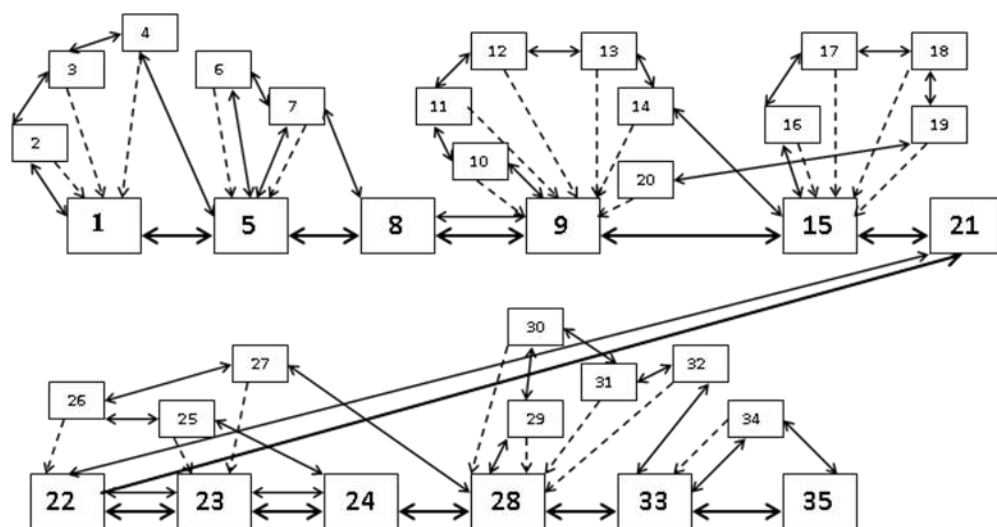
“сместена” во антикварницата; опседнатоста со шагринската кожа, чиешто намалување е пропорционално со остварувањето на неговите желби; откажувањето од желбите и животот како “парна машина” среде раскошот; опседнатоста со болеста; презирот кон Федора-олицетворение на општеството; сообразувањето со животот во природата, толку различен од оној во суровото општество; тажното и болно умирање на Рафаел (стр.: 6, 10, 15, 16, 17, 18, 24, 26, 30, 31, 43, 178, 188, 189, 192, 197, 199, 227, 242, 243, 260 и 261, 261, 261, 262, 265, 269, 273).

Портретирање на Рафаел преку јас-нарација

Ваквиот начин на “паралелно” со она на омнисцентната нарација портретирање не е непознат во литературата. Но, посебноста на портретистичките фрагменти од јас раскажувањето во романот ШК од ОДБ доаѓа од поистоветувањето на аспектите на директното и индиректното портретирање (не може да се нотира разлика меѓу она што претставува директно, а што индиректно портретирање), од една страна и од другата квалитетот на информациите што Рафаел ги дава за себе. Станува збор за негова интимна исповест, “сместена” во услови на раскалашена забава што се претвора во оргија, која во својата објективност и емотивност едновременно ги разоткрива: детскиот и младешки живот на Рафаел под строгата и сурова контрола на неговиот татко, потоа аскетскиот живот на образован, но неуспешен научник и најмногу од сè-суровоста, порочноста, лажниот сјај и класната раслоеност на париското аристократско општество. Тоа многу придонесува за комплетирање на портретот на Рафаел, особено затоа што манирот на неговото раскажување влева доверба бидејќи е кажување “од прва рака” (стр.: 75, 75, 75, 76, 76, 76, 76 и 77, 77, 78, 80 и 81, 81, 82, 82 и 83, 83, 83, 84, 84, 84, 84, 85, 86, 86, 87, 88, 89, 90, 90, 91, 93, 94, 94 и 95, 95, 95, 96, 98, 98, 98 и 99, 100, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 111, 112, 113, 113 и 114, 114, 116, 119, 119, 120, 120 и 121, 122, 124, 125, 125, 127, 128, 130, 133, 134, 135, 135, 135, 136, 137 и 138 и 139, 139, 139, 142, 142, 148, 153, 153 и 154, 155, 156, 157, 157 и 158, 158, 158, 162 и 163, 167, 168, 169, 170, 170, 170, 170).

Модел на свет.

Од вкупно 35 ЧО (=слики) во романот ШК од ОдБ, 12 се стожерни а 23 се *éclatée*. Освен сите последователни слики, стожерни или *éclatée*, оската на комбинација, поврзани според својата соседност (=метонимичност) и комплементарност ја претставуваат стожерните слики: 1, 5, 8, 9, 15, 21, 22, 23, 24, 28, 33 и 35. Метафоричноста (= сличноста), како природа на врските на оската на селекција, освен секоја одделна слика сама по себе, се реализира така што: кон стожерната слика 1, според сличното со неа значење гравитираат *éclatée* сликите 2, 3 и 4; неавтономните слики 6 и 7 се упатуваат кон стожерната слика 5; стожерната слика 9 покажува највисок сублимирачки капацитет по однос на *éclatée* сликите што кон неа гравититираат: 10, 11, 12, 13, 14 и 20. Стожерната слика 15 го обединува во себе имплицитно означеното од неавтономните слики: 16, 17, 18 и 19; автономната слика 22 го имплицира значењето на *éclatée* сликата 26; кон стожерната слика 23 гравитираат неавтономните 25 и 27; по однос на стожерната слика 28 функционални се *éclatée* сликите: 29, 30, 31 и 32 а стожерната 33 ја подразбира скриената семантика на неавтономната слика 34. “Осамени” остануваат стожерните слики: 8, 21, 24 и 35.



Легенда:

↔ стожерна врска (=метонимичност)

↔ комплементарна врска (=метонимичност, соседност)

-----> éclatée врска (=метафоричност, сличност)

Идеограм 9-а.

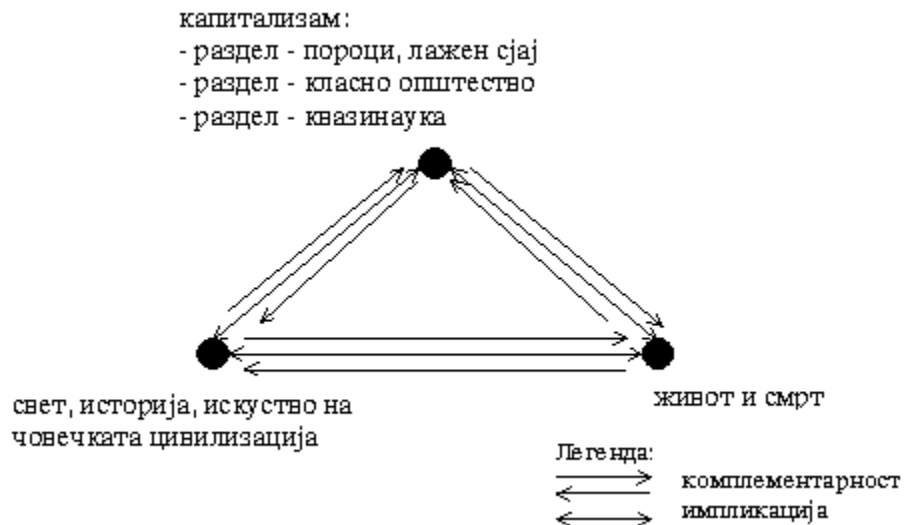
Дескриптивна микроструктура.

Најдлабокото ниво на описното рамниште во романот ШК од ОдБ е конституирано од три пола, поврзани според утврдените односи на комплементарност и импликација.

Концептот-капитализам диференцира три раздела, по таков начин што го спецификува претвореното во смисла значење од оние стожерни слики што се влеваат во него. Во концептот-капитализам, раздел-пороци, лажен сјај се сублимира значењето на стожерните слики 1 и 9; во истиот концепт, раздел-класна раслоеност е собрано и трансформирано во смисла значењето на стожерната слика 15, додека концептот-капитализам, раздел-квазинаука е основан од стожерната слика 23.

Концептот-свет, историја, искуство на човечката цивилизација е образуван од стожерната слика 5.

Концептот-живот и смрт го конституираат стожерните слики: 8, 21, 22, 24, 28, 33 и 35.



Идеограм 9-б.

3. Резултат

3.1. Нарацијата, нараторската диоптрија и описот

Во романескната форма од своето постоење, наративното писмо содржи во приближно еднакви пропорции чисто наративни и дескриптивни компоненти. Нарацијата, онаа што Жерар Женет ја нарече-нарација во широка смисла е нивната функционална покривка. Таа претставува фактор кој директно влијае на описот.

Нараторот и неговиот оптикум (=сезнаечки или во јас-форма) придонесуваат за тоа описот да добие степен на важност, семантички конкурентен по однос на низата од кардинални гнезда (=нарацијата во потесна смисла). Кога раскажувачот е омнисцент, тогаш тој е најчесто “откриен” (=overt narrator, според терминологијата на Симор Четман) и воспоставува непосредна комуникација со читателот. Ако раскажувањето што тој го артикулира покажува доза на субјективност и непосредност, кога говори од позиција на светогледот на ликот, тогаш станува збор за таканаречен “прикриен” (=covert narrator), што не значи дека раскажувачот го напушта сезнаечкото стојалиште: тоа и натаму останува омнисцентно. Комуникацијата со читателот е посредна, поточно не е толку непосредна како со “откриениот” наратор, така што се чини како описот да произлегува од дејствувањето на ликот. Описот настанат низ таква нарација се одликува со асоцијативност, антропоморфност и метафоричност.

На јас-нараторот не му е одземена привилегијата да “создава” опис. Неговиот опис ги има истите значенки како и оној на омнисцентното раскажување. Различен е само степенот на субјективност во нив. Јас-раскажувањето придонесува за поголема непосредност во рецепцијата на читателот. Овој, во извесна смисла станува негов “соговорник”, поточно “слушател” (=второ граматичко лице во говорната ситуација), заради што и веројатноста на описот добива специфична тежина. Јас-нараторот е бездруго “откриен” (=overt narrator) и податен за деривација на семантички кондензиран опис.

Ако се уважи сугестијата на Филип Амон-да се конституира категорија дескриптор, наспроти нараторот, и ако дескрипторот е оној кој ги има предвид “селективните способности” на јазикот без оглед на неговите “комбинаторни капацитети”, тогаш не сме

далеку од вистината ако речеме дека опишувачот и раскажувачот се едно исто литературно суштество. Зашто имено, опишувачот го конструира значењето на описот така што ги синтетизира и ги лоцира неговите експанзии низ контекстот. Улогата на нараторот во таа смисла не е поразлична. Заправо, “компетенциите” на дескрипторот се една од “задачите” на нараторот. Воведувањето дескриптор е повеќе термилошка разновидност во прилог на уточнувањето на функционалноста на описот и расказот.* Тие настапуваат според својот различен интензитет на фреквентност, но семантичкиот товар по однос на кој носат одговорност го амнестира расказот од приматот стекнат заради зачестеноста на ниво на појавност. Нарацијата допушта изедначување на соодносот на силите во својот поредок: таа ја конкретизира делотворноста на еднаквозначноста на описот и расказот.

-*Описот е зависен од нарацијата.* Кога таа е издржана во двете свои магистрални составки, расказот го “покрива” неприкосновеното начело на каузалност, а описот носи богата полисемичност. ЧО (=слика) е огледало на нарацијата: неговата нагласена асоцијативност, функционална антропоморфност и длабока метафоричност се должат на “квалитетното” раскажување.*

* “Дешифрирањето” на ставот на Филип Амон по однос на дистинкцијата меѓу двојките наратор/нарација и дескриптор/дескрипција го дава следниот резултат:

-Дескриптор е оној кој опишува, т.е. го спроведува процесот дескрипција (=опишување);

-Нараторот пак, затоа што има за задача да “воспостави *тек во просторот*” и да наметне контрола над хаосот, но и затоа што реализацијата на нарацијата во широка смисла е негова компетенција си “дозволува” соработка со дескрипторот, кој на крајот на краиштата е негов (на нараторот) адут. Види: Philippe Namon: *The description of indescribable*; op. cit. p. 2

* Од романите што беа предмет на наша анализа, со проблемот -“квалитет” на нарацијата се соочивме во КПМС од ДС. ЧО (=слики) овде покажаа задоволтелно ниво на асоцијативност и донекаде метафоричност, но антропоморфноста, без оглед што овој роман може да се прогласи за “роман на лик” е негова слаба страна. Тоа натаму стана очевидна нус-појава, која не дозволи остварување на задолжителната двонасочна, заемна функционалност (=комплементарност) меѓу описот и ликот, односно портретот на Моно Самоников, туку се сведе само на компатибилност (=субординативност, т.е. зависност) на описот по однос на ликот. Причината е-карактерот на нарацијата. И во романот ДМ од СЈ, од вкупно 25 ЧО (=слики) само 8 остваруваат комплементарност со ликот, односно портретот на хирургот Никола. Меѓутоа, овде станува збор за описи со нагласена антропоморфност кои се резултат на таканаречениот дискурс на сеќавање: атрибутите на ликот се имплицирани во ЧО (=слики), а овие пак се “зависни” од карактерот на нарацијата и нејзиниот “скриен” (=covert narrator) наратор.

Можеби најилустративни примери за влијанието на нарацијата по однос на описот, т.е. зависноста на описот од квалитетот на нарацијата се романите С од МЦ, ЗЗ од АШ и НП од ИЦ. Нарацијата во романот С од МЦ става на показ два наративни тека: оној на Вук Исакович на фронтот и паралелно, сижето за прелубата на Дафина и Аранѓел Исакович. Затоа што нарацијата треба да го оправда и заглавието, и квантитативно, сижето на Вук зафаќа поголем простор, а интензитетот на селидбите на Вук е поголем од оние на Дафина и Аранѓел. Неговиот лик, односно портрет се стекнува со важност од таков тип што околу него гравитираат и портретите на другите двајца протагонисти. Оттука и поголемиот број ЧО (=слики) кои остваруваат непосредна комплементарност со портретот на Вук, а посредно преку него и со портретите на Дафина и Аранѓел. Нарацијата во романот ЗЗ од АШ се одликува со обилно користење автентичен архивски материјал и на места со недоволна мотивираност. Реперкусијата по однос на описите е таква што тие се

-Нарацијата влијае на односот меѓу описот и ликот, односно портретот. Релацијата опис-лик, односно портрет е заемно функционална (=комлементарна). Таа е условена од карактерот на нарацијата. Квалитетното раскажување претставува премолчана поддршка на овој однос. Во спротивно, тој однос е еднонасочен (=компатибилен): или само описот е во функција на ликот, односно портретот, или пак единствено ликот е компатибилен по однос на ЧО (=слика).*

-Градбата на портретот е условена од нарацијата и од типот наратор. Нарацијата го реализира процесот портретирање така што целината на портретот се заокружува во мигот кога и нарацијата завршува.

Нараторскиот оптикум, сеснаечки или во јас-форма влијае врз впечатокот по однос на ликот. Во “откриената” омнисцентна нарација претставата за ликот е непосредна, додека во “скриената”, отсуството на “формалното запознавање”, како што вели Симор Четман, придонесува за перцепција попрво на менталниот склоп на ликот, отколку на неговите “лични” особености.** Јас-нарацијата е најчесто нагласено експлицитна во претставувањето на ликот: таа ги дава наизменично и надворешните (=физички) и внатрешните (=психички, емотивни, ментални) белези на ликот.*** Независно дали е омнисцентна (= “откриена” или “скриена”) или во јас-форма, природата на нарацијата го

мошне опширни и се доживуваат како нагло откинати од наративниот тек. Меѓутоа, семантичката тенденција на нарацијата овде е извонредно реализирана и тоа така што, почнувајќи од заглавието па сè до последниот ред, читателот, особено опитниот осознава дека Дора, па и нејзината технички недоволно мотивирана смрт е лекција на современите-да го следат примерот на предците. Имено, личното и националното се обединуваат во ликот, односно портретот на Дора, кој во сите случаи остварува комплементарност со ЧО (=слики). Технички совршено изведената нарација во романот НП од ИЦ придонесува за беспрекорност на описите. Симетрично подвоена во два дела, нарацијата “исфрла” два лика, односно портрета: мајката Францка и синот Лојзе. Но, во суштина тие се еден. Квантитативно, ликот, односно портретот на Францка остварува непосредна комплементарност со поголем број ЧО (=слики), но оваа појава нема воопшто никакви последици, зашто квалификативите на нејзиниот портрет се исти како и на портретот на Лојзе, односно сите пругорнинци (под претпоставка раскажувањето да продолжи и да се следат одделните судбини на сите оние што живеат на пругорнината на сиромашните). Освен тоа, во овој роман се наидува на ЧО (=слика) што може да се третира како “роман во мало” (тоа е стожерната слика 22, поточно-опис на пругорнината на сиромашните), нешто кое е во прилог на оправдување на заглавието.

* Таква ситуација беше нотирана во романот КПМС од ДС: ЧО (=слики) покажаа компатибилност (=субординативност) по однос на ликот, односно портретот на Моно Самоников.

** Таква рецепција на ликовите-протагонисти нудат романите: ВМ од ТГ (ликот на Доне Совичанов); КПМС од ДС (ликот на Моно Самоников); ДМ од СЈ (ликот на хирургот Никола); С од МЦ (ликовите на Вук Исакович, Дафина и Аранѓел Исакович); ЗЗ од АШ (ликот на Дора и загрепчани) и НП од ИЦ (ликовите на Францка и Лојзе).

*** По таков начин е вообличен портретот на Исак Кејтен од романот ГВ од ЖЧ. Ликот раскажувач Лем пак, го образува својот портрет низ сопствената нарација, така што нуди “отворени” информации за себе и такви кои читателот може да ги препознае од неговото раскажување (=индиректни), најчесто преку неговиот идиолект и вербалните детали.

детерминира начинот на оформување на портретот и неговиот однос со описот. Портретот ја следи, заправо тој § е покорен на доминантната тенденција на нараторот, односно на рацијата. Нарацијата е таа која диктира дали најфреквентните ликови, тогаш кога се повеќе од еден ќе се “стопат” во еден и по каков начин тоа ќе се случи. Нарацијата ја наметнува сопствената потреба-текстот да “исфрли” еден единствен лик, односно портрет со кој другите ентитети на наративното писмо би ги остварувале своите легитимни односи, а во прилог на општата хармонија.**** Тој “единствен” лик е од суштинско значење по однос на реализацијата на неопходната заемна зависност (=комплементарност) со описот, т.е. ЧО (=слики). Затоа што портретот е “заведен” од основната значенска преокупација на наративната, неговите аспекти обезбедуваат непосреден влез во концептите од дескриптивната микроструктура. Тоа веќе значи дека портретот, само ако е под диктат на наративната (а поинаку не може ни да биде), дава придонес по однос на еманципацијата на описното рамниште во прозниот текст. Впрочем, природно е наративната подеднакво да ги уважува составките од кои и заради кои постои.

-Семантичкиот капацитет на наративната влијае врз конституирањето на концептите од дескриптивната микроструктура. Значенската тенденција што наративната ја распостелува низ текстот се наоѓа отелотворена во најдлабокото ниво на описното рамниште.

-Нарацијата го “поддржува” заглавието на текстот. Семантичкото настојување на наративната е секогаш настојување да се одгатне “непознаницата” на насловот, за тој да се оправда. Притоа, описот има незапоставлив придонес, бидејќи во себе го носи одговорот на тоа “непознато”.

-Природата на наративната е иманентна на природата на говорот: тие се линеарни. Ако описот е составен дел на наративната, тогаш не е можно неговата природа да биде нелинеарна (=ахронична, атемпорална).

**** Романите: ВМ од ТГ, КПМС од ДС, ДМ од СЈ и ШК од ОдБ имаат еден “единствен” лик кој остварува однос со ЧО (=слики): Доне Савичанов; Моно Самоников; хирургот Никола и Рафаел де Валентин. Романот ПС од ПМА го има како “единствен” колективниот лик на селаните. Во романот С од МЦ егзистираат три протагониста-Вук, Дафина и Аранѓел, но портретот на Вук Исакович е оној кој ги имплицира во своите атрибути и портретите на другите два лика. Во романот ЗЗ од АШ портретот на Дора Крупиќева ги обединува во себе карактеристиките на одделните ликови на загрепчани и колективниот лик на загрепчани, по таков начин “покорувајќи” се на доминантната тенденција на наративната. Во романот НП од ИЦ атрибутите на портретот на Францка се трансформираат и транспонираат во портретот на Лојзе, односно сите пругорнинци.

3.2. “Статичен” наративен исказ

Литературно-теоретската практика бесприговорно и речиси по инерција ја прифати радикалната структуралистичка дистинкција меѓу описот и расказот: расказот се третира како процесуален, додека поимењето по однос на описот се сведе на стазисен (=статичен) наративен исказ, и тоа таков што имплицира ахроничност. Атрибутот “наративен” се одомаќини како определба на двата начина на литературно претставување, за Жерар Женет да отиде дотаму што категорично ја оспори легитимноста на описот како начин на литературно претставување, нарекувајќи го едноставно-еден аспект на *diegesis*-от, па нека биде тој и “најпривлечен”.²³² Се чини, некритички усвоената квалификација на теоријата на реализмот за описот како ахрониски ентитет на романиерската проза²³³ и онаа на структуралистичката критика како стазисен наративен исказ, се претворија во авторитативен камен на сопнување по однос на неговиот статус: описот остана маргинализиран и во најдобар случај, литературен факт со секундарна амблематика по однос на чисто наративните елементи.

Заеднички, суштински белег на описот и расказот е наративноста. Говорот е наративен, прозното писмо е наративно; наративното е, според тоа, значенка не само на расказот: тоа е карактеристика и на описот, затоа што и негова родилка е нарацијата. Веќе беше речено дека линеарноста како иманенција на нарацијата му е својствена на описот: таа е на очиглед и во процесот на негова деривација (=автор, наратор) и во процесот рецепција (=читател).*

Линеарноста на описот се спротивставува на етикетите ахроничен и стазисен (=статичен). Неблагодарно е во еден опсежен аналитички пристап кој претендира кон темелност описот да остане “дупка во нарацијата”, “определба за место”, или пак “вознемирување на нарацијата” и “хроника разрешена со ахроничност”. Дури и еден Жерар Женет, наспроти самоуверениот радикализам во своите гледишта по однос на описот, покажува доза на оптималност, стивнувајќи го антагонизмот меѓу двете составки

²³² Види: Жерар Женет: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит. стр. 96

²³³ Венко Андоновски го изнесува генералниот став на теоријата на реализмот по ова прашање. Види: Венко Андоновски: *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, оп. cit. стр.119

* Види: *Просторност (=Effet de visibilite)* и *Настан или чин* во поглавјето *Состојби*, стр. 34 и 50 од оваа студија.

на наративното писмо: “Раскажувањето се врзува за дејства или настани посматрани како чисти процеси, а со самото тоа го става тежиштето на временската и драмска страна на расказот; опишувањето, напротив, бидејќи се задржува на предметите и лицата посматрани во нивната симултаност и затоа што ги посматра процесите како призори, *се чини како да го прекинува текот на настаните*, придонесувајќи за тоа расказот да се распне во просторот”.²³⁴ (курз.Л.К.) Добредојдено во таа смисла е и гледиштето на Симор Четман, кој усвојувајќи го мислењето на Жан Рикарду за описните аспекти на филмскиот објект како “интензивна автономија” и “моментална синтеза”, нив ќе ги прифати како делумно релевантни и по однос на вербалната дескрипција, дотолку повеќе што елементите во литературниот опис се именуваат еден по еден, сукцесивно и линеарно, а притоа нивната “(...) сепаратност е нагласена”. “Филмскиот” и вербалниот опис не се исти: овој вториов, како што нагласува Четман подразбира “(...) проширена диференцијална синтеза и релативна автономија на вербално опишаните објекти”.²³⁵ Не со полно срце Четман § дава “зелено светло” на линерноста на литературната дескрипција, за експлицитно да констатира дека филмските објекти не можат да се сообразат со квалификацијата “застанато време”, освен во случаите на тенденциозно фокусиран и стопиран кадар.

“Атемпоралноста” на описот за Филип Амон е импровизирана. Описот, до душа, може да се сведе и на граматички безвременските ентитети од типот именка или придавка, но семантичката густина произлезена од неговото внатрешно функционирање стапува на сила во мигот на таканареченото од Амон “силно врамување” (=a strong framing). “Скаменувањето” на опишувањето во опис е етапа во процесот на правење опис кога стануваат забележителни неговите значенски аспекти. Авторот дотолку води сметка за нив што неопходно е рецепиентот да ги уочи. Само во тој редок миг, доколку читателот “си дозволи” да застане-за да се наслади со семантиката на описот-овој ќе “стане” ахроничен, т.е. “силно врамен”.

Атанас Вангелов најбезболно ја надминува оваа невралгична точка на наративното писмо. Описот не познава апсолутна атемпоралност зашто неговото време е презентот. Кога презентот, односно описот претендира кон перфект (=секавање) или футур

²³⁴ Џерар Џенет: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит. стр. 95

²³⁵ Види: Seymour Chatman: *Overt Narration: Set Description*, во *Story and Discours*, op. cit. p. 221

(=“предвидување”), кога настојува да се “воопшти во наратија”, тогаш дескрипцијата го преминува граничниот праг, преобразувајќи се во чисто наративни елементи.

Презентната егзистенција на описот доаѓа до израз на нивото дескриптивна типологија. ЧО (=слика), како доминантен и најфреквентен дескриптивен ентитет ја “нуди” својата имплицитна семантика во форма на граматичка сегашност. Дури и кога станува збор за нагласеност на таканаречениот “дискурс на сеќавање” (романот ДМ од СЈ и на места и романите ЗЗ од АШ и ШК од ОдБ) евокациите имаат презентна форма.* По таков начин и НО и СП (=кондензирано дејство) го реализираат своето постоење и функционалност. Тоа веќе значи дека типовите опис, според параметрите на нашата експертиза ја подразбираат линеарноста како внатрешно својство**, а ахроничноста губи на значење со доминацијата на презентната перспектива како начин на претставување на скриеното значење. По таков начин *ахроничноста*, како квалификатив на описот станува *анахроничност*!

Концептот -“Кутија со фотографии”, покрај тоа што е “моторна сила” на поетската функција на описот, која својата валоризација ќе ја загарантира на следното ниво од дескриптивното рамниште-*модел на свет*, едновременно § дава поинаков квалитет на линеарноста. Тука, описот се опсервира исклучиво како сепариран од наратијата елемент, подложен најнапред на именување на неговата природа-како стожерен или *éclatée*, за потоа да се дефинира и карактерот на врската меѓу нив. Изолираните ЧО (=слики), стожерни или *éclatée*, според местото што им припаѓа во наративниот контекст, обезбедуваат семантички континуитет, чиј резултат е на показ во идеограм во нацртот-*модел на свет*, а сублимиран, уште еднаш во идеограм, во најдлабокото ниво од дескриптивното рамниште-дескриптивната микроструктура. Континуитетот, во случајов квалитативно поефектен од линеарноста на ниво на дескриптивна типологија, дозволува трансмисија на значењето на описот (особено на ЧО (=слика), затоа што тој поседува најопсежен обединувачки капацитет по однос на НО и СП) од ова, преку “Кутија со фотографии” и *модел на свет* до нивото на дескриптивната микроструктура. Тука значењето конечно се заситува, трансформирајќи се во смисла, благодарение на

* Во романот ДМ од СЈ станува збор за евокации во свеста на ликот на хирургот Никола, а во романите ЗЗ од АШ и ШК од ОдБ за сеќавања на омнисцентот, односно јас-нараторот.

** Веќе е кажано дека линеарноста е иманенција на описот, затоа што овој произлегува од наратијата, која по својата суштина е линеарна.

флексибилноста, односно кохезивноста како начин на функционирање на половите што ја конституираат. По таков начин, семантичкиот ефект на описот станува апсолутно и недвојбено ист со оној што го генерира расказот.

Континуитетот (=последователност, непрекинато траење) не ја нарушува “праволиниската” природа на линеарноста: тој само ја засилува, така што таа добива конкретен и стабилизирани облик на дејствување, доволно моќен да ја одигра улогата на релеј (=предавател, преносник) на значењето од едно до друго ниво на дескриптивното рамниште, сè додека тоа не стане смисла во дескриптивната микроструктура. Линеарноста, односно континуитетот обезбедуваат прогресивна интеграција на имплицитно означеното на описот. ЧО (=слика) е најдејствителниот фактор во тој процес, но и најодговорен во поткопувањето на темелите на статичноста на описот, како негов досегашен категоричен белег.*

3.3. Поетската функција на описот

“Поетската функција (...) го проектира начелото на еднаквост од оската на селекција на оската на комбинација”.²³⁶ Прочуениот проглас на Роман Осипович Јакобсон за изборот и комбинацијата на јазичните единици е релевантен на ритмот на функционирање на прозното писмо.

Нашата анализа на описот покажа спонтан и извонредно прецизна сообразеност на базичниот дескриптивен ентитет-ЧО (=слика) по однос на дефиницијата на знаменитиот лингвист и литературолог. Станува збор за флексибилна двополова структура, поточно состав од метафора и метонимија, применлив на податоци од различни нивоа на јазичното и литературното општење. Метафоричниот пол на описот е конституиран според начелото на избор и сличност, а метонимскиот на комбинација и соседност. Начинот по кој описот, поточно ЧО (=слика) ја заситува поетската функција подразбира задоволување на начелото метафоричност (=избор според сличност) најнапред, а потоа и начелото метонимичност (=комбинација според соседноста). Тоа значи дека тој има “поетски” белег уште во фазата дескриптивна типологија, кога се изолира од контекстот. Така посматран

* Описот е во извесна смисла препуштен на милоста на читателот-овој да посака да му “пријде” одблиску...

²³⁶ Цитирано според Давиде Лодге: *Поезија, проза и поетско во Начини модерног писанја*, Глобус, Загреб, 1988 год., стр. 117

(“силно врамен”, според Филип Амон), тој го “испушта” својот семантички потенцијал: се трага (=избира), според принципот сличност, по оној ентитет (стварносен или апстрактен) кој ќе биде негово референцијално упориште. Секој ЧО (=слика), стожерен или *éclatée*, има сопствена скриена семантика (=метафоричност). Според начелото избор, односно сличност, *éclatée* ЧО (=слики) гравитираат кон конкретен стожерен ЧО (=слика), стратегија на описот која станува функционална веќе во наредната етапа од дескриптивното рамниште-“Кутија со фотографии”.** На ова ниво веќе станува јасно дека поетската функција претставува не само генератор на значењето на описот, туку и движечка сила која овој процес ќе го заокружи, така што ќе се преобрази во смисла во нивото дескриптивна микроструктура.

Поетската функција на описот постигнува највисок степен на заситеност во фазата *модел на свет*, третото ниво на дескриптивното рамниште. Ако метафоричкиот пол до тука се здоби со семантичка густина, тогаш нужно е пополнувањето на оската на комбинацијата. Секако дека поимењето на овој процес претставува најтешкиот и можеби најнеобичниот чекор во дескриптивната анализа. Не е ништо ново да се нотира неопходноста од заемно надополнување на метафоричноста и метонимичноста во наративното писмо.* Истражувањата покажаа дека дека дури и неопитниот читател, информиран за поетската функција на Јакобсон, на описот ќе му го припише атрибутот-*поетски*. Провокацијата е во начинот по кој описот ќе ја интегрира сопствената структура (=амбиент, средина, атмосфера, детаљ) во системот на текстот.

По однос на реализацијата на задолжителната метонимичност на описот, нашата анализа наметна потреба од конкретизирање на природата на врската најнапред меѓу сите последователни ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* и одделно меѓу сите стожерни слики, како трезори и медијатори-пренесувачи на значењето низ различните нивоа од описното

** Метафорична е природата на односот на *éclatée* ЧО (=слика) по однос на стожерниот. Оваа врска е зависна и еднонасочна, така што *éclatée* сликата гравитира кон стожерната, не и обратно. Метафорична е “способноста” на сожерниот ЧО (=слика) да го сублимира (и имплицира) значењето од *éclatée* сликите и НО и СП, според начелото сличност (стожерната слика го сублимира, т.е. е комплементарна и со портретистичките фрагменти). Метафорична е и секоја слика, стожерна или *éclatée*-сама по себе: поседува сопствено скриено значење.

* Во анкетата што беше спроведена меѓу учениците од втора година во ДСУ “Раде Јовчевски-Корчагин”, во септември 2004 година, на прашањето-Каков е впечатокот и каква е функцијата описот во романот *Шагринска кожа* од Оноре де Балзак?, најдовме на следниот коментар: описот има поетска функционалност, т.е. “(...) густината на поезијата е растворена во преграките на романот”. На еден ученик од 16 години му беше позната поетската функција на Роман О. Јакобсон!...

рамниште.** Во етапата *модел на свет*, и последователните и стожерните ЧО (=слики) го задоволуваат условот соседност: по таков начин тие се комбинираат. Затоа што соседноста како природа на врската имплицира ограниченост во “контактите”-една слика може да биде соседна најмногу со две слики (онаа пред неа и онаа по неа), а притоа нужно да ја исполнува и “должноста” континуитет-се наметна неопходноста од уточнување на релацијата меѓу несоседните слики, сеедно дали се посматраат сите последователни или само стожерните. Нивниот однос е однос на комплементарност (=заемно надополнување). Тоа веќе значи дека секој ЧО (=слика), било во последователната дескриптивна пружина од стожерни и *éclaté* слики, било во стожерната низа од слики, не е само услов да се одгатне и сфати значењето (=метафоричноста) на нему соседните туку тој е легитимен составен дел на таа структура (секако дескриптивна), без чие присуство би се нарушил нејзиниот интегритет.

Устројството на нацртот *модел на свет* не е само приказ на метафорично-метонимискиот карактер на описот (=поетска функција). Тој е едновременно симплифицирана и прецизна платформа која ги презентира и хронотопичките (=временско-просторните) белези на описот, веќе не во фазата на негова деривација и рецепција, туку во целината на дескриптивниот систем на наративниот текст. Оваа *смела* хипотеза не е толку осамена во својата експликација. Своите корени ги има во: коментарот на Атанас Вангелов за презентното опстојување на мини жанрите (читај опис!); потоа, предлогот на Александар Гилеј, односно Филип Амон поимењето по однос на описот да се сведе на “модел на свет” (како опстановка за драма, сценарио за филм) и во ставот на Филип Амон по однос на таканаречената “конфигурација на дескриптивниот простор”, чија реализација е можна кога описот е “силно врамен” (=изолиран), а која ја осигурува неговата поетска функционалност, осигурувајќи го и неговото значење.

3.4. Смислата на описот

Дескриптивната микроструктура претставува последно и најдлабоко ниво на дескриптивното рамниште: таа е негово семантичко складиште. Значењето од етапите што

** Природата на релацијата *éclaté* ЧО (=слика) по однос на стожерен е дефинирана како метафорична. Првиот е функционален по однос на вториот, според сличното значење.

§ претходат, во исфилтрирана форма, преку стожерните ЧО (=слики), доаѓа тука за да добие повисок квалитет-тоа се трансформира во смисла. Со стожерните слики, непосредно, во дескриптивната микроструктура се влеваат и семантичките аспекти на портретистичките фрагменти, зашто описот и портретот се комплементарни.

Како “длабинска структура” на описното рамниште, дескриптивната микроструктура е конституирана од полови (=концепти), чиј број во принцип не е ограничен, но не смее да биде повеќе од четири.* Односите меѓу половите се односи на комплементарност и импликација. Тоа се операции кои обезбедуваат задолжително поврзување на еден концепт со сите останати. Концептите се дефинираат (=именуваат) уште на нивото “Кутија со фотографии”, откако е утврдена имплицитната семантика на стожерните, односно на *éclaté* ЧО (=слики) по однос на стожерните. Тоа значи дека именувањето на еден концепт го прави само и само стожерна слика, затоа што единствено таа може да поседува обременет семантички набој. Континуитетот на изолираните стожерни ЧО (=слики) придонесува за насочување на нивното имплицитно означено кон одреден пол од дескриптивната микроструктура. Еден пол може да биде образуван од различен број стожерни слики што ги сублимира (=принцип на кохезија). Сите полови се истозначни, без оглед на квантитетот на стожерните слики што во нив се “влеваат”, т.е. независно од смисловниот капацитет на еден концепт по однос на семантиката што ја имплицира. Семантичкиот потенцијал на едно дескриптивно јадро (=пол, концепт) покажува неограничена моќ на подносливост по однос на значенскиот товар од кондензирано значење на стожерните ЧО (=слики). Благодарение на сопствената флексибилност, еден концепт од дескриптивната микроструктура може и да се спецификува, така што го уточнува значењето што го прима-за да го трансформира во смисла во истиот пол, но во посебен, специјализиран раздел.*

* По таков начин конституирана, дескриптивната микроструктура не само што не му го одзема “приматот” на таксономискиот четириаголник на Грејмас (длабинско рамниште на наративниот текст, т.е. нарацијата во широка смисла), туку по однос на него е компатибилна. Заправо, дескриптивната микроструктура и низата од кардинални јадра (=наративна микроструктура, т.е. нарација во потесна смисла) се кохерентни во рамките на наративната макроструктура (=таксономиски четириаголник). Ограничувањето на дескриптивната микроструктура на само четири полови што ќе ја конституираат е тенденциозно, со цел да не му пркоси на веќе воспоставениот длабински семантички поредок на наративното писмо, но и затоа што умножувањето на бројот на половите би ја разводниле смислата која од нив произлегува.

* На таква појава се најде во дескриптивната микроструктура на 5 од вкупно 9 анализирани романи: ГВ од ЖЧ, С од МЦ, 33 од АШ, НП од ИЦ и ШК од ОдБ.

Ексклузивитетот на дескриптивната микроструктура е содржан во механизмот на функционирање на половите што ја конституираат. Нивната стратегија на дејствување е таква што го привлекуваат, здружуваат (=кохезија) и го преобразуваат сублимираното имплицитно означено од стожерните ЧО (=слики) (каде што, исто така во сублимирана форма се наоѓа и скриената семантика на *éclatée* сликите и значењето на НО и СП) и портретистичките фрагменти-во смисла. Спроведувањето на овој процес, почнат уште на нивото на дескриптивна типологија е основната задача на дескриптивните јадра (=полови, концепти на дескриптивната микроструктура)-тие се кохезивни по однос на имплицитното означено на стожерните ЧО (=слики). Смеслата што се артикулира претставува обопштување, генерализација на значењето на описот од претходните нивоа. Во описното писмо сè § е подредено на смеслата: таа е *тоталитет* на описното рамниште.**

Делотворноста на смеслата од дескриптивната микроструктура по однос на еманципацијата на описот е повеќекратна:

- а) Смеслата е носител на доминантната семантичка тенденција на нарацијата, *par excellence*;
- б) Смеслата придонесува, дескриптивната микроструктура, како длабинско ниво (=смесловна платформа) на описното рамниште да се изедначи по својот статус (=улога и функционалност) со наративната микроструктура (=низата од кардинални јадра, т.е. чисто наративните елементи);
- в) Смеслата § дозволува на дескриптивната микроструктура да срасне со чисто наративните елементи (=принцип на кохеренција), односно да се вгради во

** Универзализацијата на значењето во смисла допушта конструкција на едноставна пропозиција (=реченица, фраза, тврдење), каде што составки се токму именуваниите концепти од дескриптивната микроструктура, “разбиени” со: глагол, сврзници и кратки заменски форми. Во одделните романи што беа предмет на наша анализа тие гласат: ВМ од ТГ: *Ништожен, опустошен живот на егејските бегалци*; КПМС од ДС: *Животот човечки поминува (=време) во надеж*; ДМ од СЈ: *Војната е време на живот и/или смрт*; ГВ од ЖЧ: *Животот (во домот за деца-воени сирачиња) е живот на ограниченост (=неслобода) и копнеж по слобода (и лична слобода)*; ПС од ПМА: *Староста (=изминат живот, забораеност, бесполезност) значи: потреба за “потребност”, изгубена родителска надеж и живот во очи со смртта*; С од МЦ: *Ропството ги поттикнува селидбите и копнежот за вкоренување*; ЗЗ од АШ: *Една (оневоможена) љубов во услови на ограничена самостојност (=ропство) значи настојување кон самостојност (=слобода)*; НП од ИЦ: *Ропскиот живот и тежката (тажна и трнлива) судбина се исполнети со верба и надеж во светла иднина*; ШК од ОдБ: *Капитализмот, како искуство на човечката цивилизација (свет, историја) е период на живот и смрт*. По ваков начин симплифицираната смисла на описното рамниште од дескриптивната микроструктура, допушта вградување во наративната макроструктура на текстот во целост (=таксономски четириаголник) и, што е уште поважно, станува кохерентна со низата од кардинални јадра (=нарација во потесна смисла).

длабинската макроструктура на прозниот текст (=таксономиски четириаголник);

г) И најпосле, токму универзалното, упростено и кондензирано (=збирно) значење на описното рамниште најексплицитно го потврдува заглавието на текстот.

3.5. Описот и насловот

Односот опис-наслов е комплементарен и релевантен при функционалната анализа на описното рамниште. Насловот на текстот, колку и да се чини банално, претставува првична провокација за читање. Една од задачите на описот е да му даде поддршка, така што го разложува “тврдењето” на заглавието на текстот.* Секој ЧО (=слика), заедно со субординативните дескриптивни единици кои кон него гравитираат (НО и СП) и портретот со кој по дефиниција е комплементарен, постепено, во континуитетот на пројавување низ нарацијата, даваат придонес по однос на “оправдувањето” на заглавието. Станува збор за сложен процес, чија валоризација почнува и трае низ доминантната семантичка тенденција на нарацијата, за да финишира во смислата сублимирана во дескриптивната микроструктура. Во него, по еден или друг начин земаат учество сите ентитети на описното писмо. Најфреквентна и најфункционална во одгатнувањето на “загатката” на заглавието е нарацијата која настапува како предавател на пораката од една до друга дескриптивна компонента: таа е осигурувач на врската на насловот со сите нив. ЧО (=слики), стожерни или *éclatée* покажуваат различни нијанси на значенска сродност по однос на насловот. Стожерните слики, со оглед на нивната специјалност да го донесат сублимираното значење од *éclatée* сликите, НО и СП до дескриптивната микроструктура, имаат предност по однос на оние со *éclatée* природа. Притоа, не секоја стожерна слика подеднакво придонесува за разрешувањето на “непознаницата” на заглавието. Честопати

* Радомир Ивановиќ конституираше категорија “поетика на простор” како “поетизација на поетскиот слој на описот на просторот” компатибилна по однос на насловот на романот. Види: *Митот, просторот и времето во романот на Славко Јаневски*, во *Современиот роман*, op. cit., стр. 65

се случува стожерната слика 1 да е семантички најобременета (ВМ од ТГ; КПМС од ДС; ДМ од СЈ и ПС од ПМА). Другпат, одделни стожерни слики, две три или повеќе имаат рамноправен удел во настојувањето да се оправда насловот (слика 1, слика 5 и слика 15 од романот ГВ од ЖЧ). Се наидува на ситуации и кога една стожерна слика се однесува како “роман во мало” (слика 1 од романот ПС од ПМА и слика 22 од романот НП од ИЦ), или пак, кога најголем број стожерни слики конституираат еден пол од дескриптивната микроструктура, а чие именување може да биде идентично со насловот (во романот С од МЦ 9 стожерни слики го образуваат концептот-*селидби*, а 18 слики, стожерни или *éclatée*, од вкупно 32 се влеваат во него).^{*} Се случува ликот-протагонист, поддржан од описот да наметне одговорност по однос на заглавието (КПМС од ДС и 33 од АШ), како и ситуации кога насловот имплицира симболичен приказ на состојби кои описите во текстот ги развиваат (ШК од ОдБ).

Дескриптивната микроструктура како носител на смислата (=збирно, кондензирано значење) има непроценлива улога и значење во процесот на “оправдување” на заглавието: половите што ја конституираат, затоа што се ефикасни во дејствувањето-покажуваат способност за конструкција на пропозиција (=реченица)-го валоризираат насловот во “кондензирано-проширена” (со глаголски форми, сврзници и кратки заменски форми) форма. Пропозицијата изведена од дескриптивната микроструктура не е ништо друго освен директно разложено “тврдење” на насловот на текстот.

Незапоставлив во таа смисла е и ефектот од портретирањето. Портретистичките фрагменти обезбедуваат директен (=непосреден) влез во концептите од дескриптивната микроструктура. Делотворноста од можностите на директното и индиректното портретирање е речиси еднаква како и оној од ЧО (=слики) по однос на потврдувањето на заглавието. Исклучок се портретистичките постапки-лично име и детаљот, и тоа најчесто оној што од структурен елемент на опис станува портретистички: тие се поагресивни во

^{*} Ваква појава е забележана и во другите романи. Во ВМ од ТГ во концептот-*пустош*, *гловотија*, *молк* се влеваат вкупно 18 слики, од кои 5 се стожерни; во ДМ од СЈ концептот-*живот и/или смрт* го конституираат 8 стожерни слики, а во него партиципираат и 9 *éclatée* слики; во ГВ од ЖЧ, во концептот-*ограниченост* (=неслобода) партиципираат вкупно 15 слики, од кои 4 стожерни; во НП од ИЦ, концептот-*судбина* (*тажна, тешка, трнлива*) е образуван од 7 стожерни, кон кои гравитираат 7 *éclatée* слики; концептот-*живот и смрт* од романот ШК од ОдБ го конституираат 7 стожерни, а во него посредно партиципираат и 6 *éclatée* слики. Ова не значи дека концептите кои “врзуваат” најголем број стожерни, односно *éclatée* слики имаат доминација по однос на другите, затоа што сите полови се поврзани според начелата комплементарност и импликација и како такви даваат еднаков придонес по однос на оправдувањето на заглавието на текстот.

“оправдувањето” на насловот, благодарение на тенденциозното имплицитно означено што во себе го носат, но и затоа што се одликуваат со ексклузивност по однос на фреквентноста и впечатокот на ниво на појавност (лично име: Моно Самоников од романот КПМС од ДС и Дора од романот ЗЗ од АШ; портретистички детаљ: *аловото веленце* и *војничкиот ремен со шарки на избројано време* од романот ВМ од ТГ; потоа “материјалните” портретистички детали-кибрит и *првите брчки на челото* и “вербалните” портретистички детали-дал-те-барам и “патник што пати” од романот КПМС од ДС; *ножот* и *памучниот палјачо* од романот ДМ од СЈ; “Синиот круг и во него ѕвезда” од романот С од МЦ и деталите *око/очи* и *раце* од романот НП од ИЦ). Оформениот портрет како целина од атрибути за ликот, продуцира семантички ефект квалитативно рамноправен со оној од ЧО (=слики), а по однос на решавањето на “загатката” на насловот.* Тоа е резултатот од интегративната хармонија која владее во дескриптивната микроструктура.

* Составките на дескриптивното рамниште во романите што беа предмет на наша анализа го валоризираат насловот по следниов начин:

ВМ од ТГ: Стожерниот ЧО (=слика 1) има висок семантички потенцијал по однос на другите стожерни слики (не според квантитетот на *éclatée* сликите што кон него гравитираат, туку според тежината на имплицитното означено). Најголем број ЧО (=слики) се влеваат во концептот-*пустош*, *глувотија*, *молк* (5 стожерни и 13 *éclatée* од вкупно 26 слики), нешто кое не му осигурува доминација, затоа што го имплицира и е имплициран од концептот-*опустошен живот*, а двата се заемно комплементарни. *Аловото веленце* од предмет на опис прераснува во портретистички детаљ по однос на ликот на Доне Совичанов. Тој е ознака за не-пустош, не-глувотија, не-молк и директно паратиципира во двата концепта од дескриптивната микроструктура, како нивна опозиција и негација. Портретистичкиот детаљ-*војнички ремен со шарки на избројано време* е исто така потврда на заглавието, затоа што Доне Совичанов со “шарки” го бележи времето поминато на островите, исто како што ќе прави и во затворот- а тоа време е време на молчење! И овој детаљ директно обезбедува влез во дескриптивната микроструктура. Нејзините концепти осигуруваат валоризација на насловот на романот.

КПМС од ДС: Стожерната слика 1 има највисок значенски капацитет (тоа е сликата за сонот со шрапнелите), не според бројот на *éclatée* слики што кон неа гравитираат, туку затоа што скриената семантика тука има густа, концентрирана форма, така што рецепцијата на другите слики, стожерни или *éclatée* подразбира нејзино разводнување. Во овој “роман на лик”, портретирањето на Моно Самоников почнува со насловот. Етимологијата на неговото име и презиме (сам, осамен, самоникнат човек) се расплетува низ целиот роман. Дилемата што заглавието ја наметнува се однесува повеќе на синтагмата *кратка пролет*, која ја разрешува токму семантичкото тежнење на нарацијата. Дескриптивните ентитети, освен преку личното име и, секако преку ЧО (=слики) кои овде се во функција (=компатибилни) на ликот, даваат придонес по однос на насловот. Особено големо значење во таа смисла имаат и можностите на директното и индиректното портретирање: “материјалните” портретистички детали-кибрит и *првите брчки на челото* и “вербалните” портретистички детали-дал-те-барам и *патник што пати*. Концептите на дескриптивната микроструктура обезбедуваат оправдување на заглавието по таков начин што се сведуваат на пропозицијата за-*кратката пролет* што го претставува периодот на себеосознавањето на осаменикот.

ДМ од СЈ: Насловот на овој роман има симболично-метафорична димензија: девственоста на двете жени, двете Марии на хирургот Никола, како насушна потреба за неутрализирање на гревот на ножот. Иако комплементарноста меѓу ЧО (=слики) и портретот на хирургот Никола не е целосно реализирана (од вкупно 25 слики, само 8 остваруваат двонасочна релација со портретот (=комплементарност), а 17 се компатибилни

по однос на него), описите, особено првиот ЧО (=слика) кој има најистакнат семантички капацитет (тоа е сликата за сонот за ножот што убива и спасува животи) се одликуваат со раскошна антропоморфност. Секој од нив дава свој придонес по однос на оправдувањето на заглавието, односно заглавието постепено, насочувано од нарацијата се разложува низ ЧО (=слики). Значајна улога во таа смисла имаат и деталите: *нож*, кој од објект на опис (во сонот од стожерната слика 1) прераснува во портретистички детаљ и *памучен палјачо*, кој ја доживува истата трансформација, за да прерасне во идентификација по однос на ликот на хирургот Никола, како себедоживување спрема неговите две Марији. Концептите од дескриптивната микроструктура ја потврдуваат оправданоста на заглавието, т.е. неговиот симболично-метафоричен карактер.

ГВ од ЖЧ: Во функција на насловот, освен основното значенско тежнење на нарацијата се и следниве составки на описното писмо во овој роман: три стожерни слики (слика 1-Сентерлевиот рид, која го конституира концептот-*живот* од дескриптивната микроструктура, слика 5-Големата вода, која ги удира темелите на концептот-*слобода* и слика 15 која го спецификува концептот-*слобода* во раздел-*лична слобода*) се најзаслужни по однос на другите во таа смисла; атрибутите на портретот на Исак Кејтен-апсолутно слободен и на портретот на ликот-раскажувач Лем-се “стекнува” со слобода и секако, концептите од дескриптивната микроструктура.

ПС од ПМА: Во овој роман, оправдувањето на заглавието е постигнато преку: а) стожерната слика 1, околу која гравитираат 7 *éclatée* слики. Тоа е слика на средселото, која функционира како елементарна описна секвенца (“роман во мало”); б) Портретирањето, кое се остварува врз КЛС (=колективниот лик на селаните). Тоа подразбира дека нарацијата се фокусира едновременно и кон еден колективен лик и кон сите ликови на селаните; в) Дескриптивната микроструктура, како најрелевантен фактор во процесот на оправдување на заглавието.

С од МЦ: Освен нарацијата, сите ЧО (=слики), портретирањето и концептите од дескриптивната микроструктура, особено впечатливи описни ентитети во функција на насловот се: а) стожерните слики: 5 (и нејзините *éclatée* слики 6, 7 и 11), 12 (и нејзините *éclatée* слики 13 и 14), 18 (и нејзината *éclatée* сликата 19), 20, 21 и 22 (и нејзината *éclatée* слика 23), 24, 25 (и нејзините *éclatée* слики 26 и 27) и 32, кои се конституенти на концептот-*селидби* од дескриптивната микроструктура. Ова не значи дека концептот-*селидби* има повластено место во поредокот на смисловната платформа, затоа што операциите импликација и комплементарност, како природа на врските меѓу половите обезбедуваат нивна истозначност; б) Детаљот “*Син круг и во него звезда*”, од составка на опис, станува портретистички детаљ по однос на ликот на Вук Исакович, но и по однос на ликовите на Дафина и Арангел Исакович и Славонско-подунавскиот полк. Тој го имплицира копнежот за подобро, инициран како последица на ропството, односно селидбите, така што директно се влева во концептите од дескриптивната микроструктура.

ЗЗ од АШ: Дора е “златото на златарот”: нејзиниот портрет е комплементарен со сите ЧО (=слики). Атрибутите (=квалификациите) на портретот на Дора ги обединуваат во себе двете паралелни сижеа (љубовната приказна на Дора и Павле Грегоријанец и градската драма за самостојност и слобода), поточно личното и општото (=колективното). Во нејзиниот портрет е вграден и портретот на загрепчани (=колективниот лик на загрепчани), затоа што и технички (преку заглавието) и смисловно, таа го “носи” во себе настојувањето на нараторот, преку предците, да им даде урнек на однесување на потомците. Портретот на Дора и според етимологијата на името го валоризира заглавието. ЧО (=слики) и концептите од дескриптивната микроструктура даваат свој придонес во тој процес.

НП од ИЦ: И овде, вообичаено во прилог на насловот се освен основната значенска преокупација на нарацијата, уште и континуитетот што го обезбедуваат ЧО (=слики), стожерни и *éclatée* преку својата скриена семантика, портретирањето кое тука претставува своевиден куриозитет и концептите од дескриптивната микроструктура. Паѓа во очи, ако може така да се рече централното место на стожерната слика 22 во поредокот на нивоата “Кутија со фотографии” и *модел на свет*, која околу себе “врзува” 7 *éclatée* слики (сликите: 23, 24, 25, 29, 31, 32 и 34). Тоа е сликата на пругорнината, која ја одигрува улогата на “роман во мало” и е комплементарна со насловот. Стожерната слика 35 е исто така слика на пругорнината, претставена од нараторот, преку светогледот на Лојзе.

ШК од ОдБ: Доминантната значенска тенденција на нарацијата конкретизирана во концептите од дескриптивната микроструктура е содржана во заглавието на романот во симболична форма: шагринската кожа е симбол на капиталистичкото општество кое ги “скратува” човечките животи. Стожерната слика 9 обединува 6 *éclatée* слики (сликите: 10, 11, 12, 13, 14 и 20): тоа е слика на амбиентот, средината и атмосферата во куќата на скороевичот Тајфер, кога забавата на младите луѓе се претвора во оргија; тоа е

3.6. Опис и портрет

Прашањето за заемниот однос меѓу описот и портретот, во постоечката критичка литература не е проследено со нужно внимание. Она што може да се уважи како релевентно за една кохерентна и систематска теорија на опис е тврдењето на Рене Велек и Остин Ворен за средината како метафоричко-метонимиска идентификација со ликот и ставот на Сава Пенчиќ за портретирањето со помош на амбиентот.* Македонската литературна критика располага со оскудни податоци кои главно ја засегнуваат само функционалноста на описот по однос на ликот, не и обратната релација-лик во функција на опис. Конечниот резултат од таквиот третман е во прилог на секундарноста на описот, наспроти приматот на чисто наративните елементи (Блаже Конески, Димитар Митрев, Миодраг Друговац). ** Речиси никој, па дури ни врвните литературни специјалисти од редот на Ролан Барт и Жерар Женет не само што не се произнесуваат по однос на релацијата лик, односно портрет во функција на опис, туку односот опис-лик ретко некој и го аргументира, при сè што заложба на сите е-анализата да ја илустрира интеграцијата на сите составки во наративното писмо.

Описот и портретот се комплементарни (=заемно функционални: опис во функција на лик, односно портрет и лик, односно портрет во функција на опис). Нашата анализа на описното рамниште ја наметна потребата од уточнување на овој однос, уште на нивото “Кутија со фотографии”, веднаш по диференцирањето на типовите опис, иако ликот, односно портретот не е категорија само на описното писмо. Заемен сооднос со ликот, односно портретот остварува единствено ЧО (=слика), и стожерниот и оној со *éclatée* природа, од проста причина што токму тој е најсуверена (па и “најсамоуверена”) дескриптивна единица. НО е лишен од привилегијата да “соработува” со ликот, односно портретот заради неговата функционална стратегија: или да воведува во нова

слика на контрадикторностите на капиталистичкото општество и неговата класна подвоеност. Симболиката на насловот е присутна во секоја пора од описното рамниште.

Во сите романи, основната семантичка тенденција на нарацијата е неприкосновен фактор во реализацијата на процесот-валоризација на заглавието од ентитетите на описното писмо.

* Види: Рене Велек И Остин Ворен: *Теорија книжевности*, оп. цит., стр. 253 и Сава Пенчиќ: *Реализам*, оп. цит., стр. 39

** Многу скромно, заемниот однос (=двонасочен) меѓу описот и ликот го третира Радомир Ивановиќ. Види: Радомир Ивановиќ: *Современиот роман*, оп. cit., стр. 68 и 83

раскажувачка секвенца, или да назначува околности во кои почнува да се одвива некој процес. Позицијата на СП по однос на ликот, односно портретот пак е таква што подразбира подреденост: како опис на настан, тој е функционален по однос на стожерниот ЧО (=слика) и по однос на ликот, односно портретот на протагонистот. Портретот, односно ликот како врховен претставник на човечкиот фактор во наративниот дискурс, воопшто нема обврска да му ја возврати лојалноста на СП, така што тоа и не го прави. Затоа, односот на СП кон ликот, односно портретот е еднонасочен (=компатибилен).

Задолжителната и легитимна заемна (=двонасочна) функционалност на ЧО (=слика) и ликот, односно портретот е диктат на нарацијата. Таа високо го вреднува ликот, односно портретот како арбитар меѓу описот и расказот. Нејзиното семантичко настојување во таа смисла ја имплицира адаптивбилноста на ликот, односно портретот, за овој да се сроди (=сообрази) подеднакво и со наративното и со описното рамниште. “Влезот” во описниот дискурс му го овозможува токму ЧО (=слика), така што тука, во нивото “Кутија со фотографии”, ликот, односно портретот се “одомаќинува” до тој степен што потоа директно (=непосредно) партиципира во дескриптивната микроструктура. Семантичката делотворност од стожерните ЧО (=слики) и ликот, односно портретот, т.е. портретистичките фрагменти, сублимирана во смислата артикулирана од нејзините полови е-еднаков. Тоа веќе значи дека и портретот е фактор кој придонесува за “изедначување” на силите меѓу описот и расказот.

Само добрата проза (=“квалитетна” нарација) е податна за реализирање на комплементарноста меѓу описот и ликот, односно портретот. Она заради што критичарско-теоретичарската литература не го вреднува овој исклучителен аспект на романиерската проза, или пак го зафрла во некоја “слепа точка” е повеќе последица на маргинализираноста на описот, отколку на неговата инсигнификантност. Во издржана нарација, релацијата опис-портрет е по дефиниција двонасочна. Еднонасочноста од типот-опис во функција на лик, односно портрет, претставува алармантен показател на аномалија, која, кога е описниот дискурс во прашање најчесто е имплициран во “бестежинската состојба” на ЧО (=слики), односно нарацијата во целост. Во таков случај, описот не поседува интензивна асоцијативна моќ, или пак покажува ниско ниво на антропоморфност, нешто кое не го нарушува механизмот на функционирање на описното

рамниште, освен што тоа ќе остане покус за “повратниот” однос-лик, односно портрет во функција на опис, кој го посакува и по кој ќе остане да копнее.*

Анализата на описното рамниште по однос на релацијата опис-лик, односно портрет наметна неопходност таа непосредно (=директно) да се реализира преку ЧО (=слики) и ликот, односно портретот на само еден протагонист. Како наративен жанр, природата на романот дозволува егзистенција и портретирање на повеќе ликови. Меѓутоа, благодарение на “скриениот” адут на наративното писмо-да фаворизира еден лик, токму тој, “најдејствителниот”, ја воспоставува непосредната релација со ЧО (=слики). За сметка на тоа, ликовите, односно портретите на “помалку дејствителните” (=“секундарни”) протагонисти, односот со ЧО (=слики) го реализираат посредно. И повторно, нарацијата е таа која ги одредува условите и околностите во кои ќе се конституира таквиот однос, затоа што постојат и наративни пасажии, односно ЧО (=слики) кои воспоставуваат непосреден однос со некој од “секундарните” протагонисти, а посреден со “главниот”.*

* На таков случај, за жал, најдовме во романот КПМС од ДС. Подреденоста на сите компоненти на нарацијата во широка смисла на портретот, всушност се најавува уште во заглавието-ова е роман за лик. Не дека тука описното рамниште нема “самостојна” егзистенција и функционалност, но односот опис-лик е едностран: сите ЧО (=слики), стожерни и *éclatée* се во функција на портретот на Моно Самоников. Како резултат на тоа, степенот на скриената семантика на ЧО (=слики) е мошне низок-асоцијативноста е недоволно ефектна, а антропоморфноста, со слаб интензитет е застапена само во 2 слики (*éclatée* сликите 4 и 5-*éclatée* по однос на стожерната слика 1). Освен тоа, ниту портретистичката постапка-лично име како најагресивна, не е доволна да го поднесе ситот товар што нарацијата го форсира, така што “среќното” решение е побарано во вербалните етимолошки игри од името Нада, односно Наде и Натка. Во романот ДМ од СЈ пак, портретот на хирургот Никола остварува непосредна заемна функционалност само со 8 од вкупно 25 ЧО (=слики). Тука, меѓутоа, не станува збор за лоша проза, зашто нарацијата се сведува главно на сеќавање. Причината за големиот број ЧО (=слики), вкупно 17, кои се функционални по однос на ликот, односно портретот на хирургот Никола, како што веќе се кажа е содржана во фактот што описите се главно проекции во неговата свест. Отсуството на обратната релација-лик, односно портрет во функција на опис се компензира со симболично-метафоричната “отежнатост” на ЧО (=слики), типични за нараторскиот код на извонредниот Славко Јаневски.

* На таква ситуација се најде во романите С од МЦ и НП од ИЦ. Иако нарацијата во романот С од МЦ е реализирана во две паралелни сижеа, “најдејствителен” се покажа ликот на Вук Исакович, кој од вкупно 32 слики, непосредна заемна функционалност остварува со 25. Неговиот портрет меѓутоа, не би бил целосен без ликовите, односно портретите на Дафина и Арангел Исакович, па и оној на Славонско-подоунавскиот полк, иако во себе не ги имплицира нивните поединечни карактеристики, освен заедничката “селидбенска” судбина. Портретот на Вук Исакович се оформува колку со помошта на нарацијата и непосредниот однос со ЧО (=слики), толку и преку ликовите, односно портретите на Дафина и Арангел и посредната релација со ЧО (=слики), истите оние кои со “секундарните” протагонисти остваруваат непосредна комплементарност. Односот опис-лик, односно портрет во романот НП од ИЦ се остварува по таков начин што ликот, односно портретот на Францка е непосредно комплементарен со 30 слики од вкупно 35, а ликот, односно портретот на Лојзе со 4. Онаму каде што релацијата ЧО (=слика)-лик, односно портрет на Францка е непосредна, таа по однос на ликот, односно портретот на Лојзе е посредна (освен со една, слика 33, кога се осознава дека судбината на мајката се мултиплицира и во судбината на ќерката Францка). Тоа е така, затоа што како што се кажа (и покажа), ликот, односно портретот на мајката доживува трансформација (и транспонација) во ликот, односно портретот на синот, односно портретот на пругорнинците. По таков начин се доаѓа и до

Легитимниот комплементарен однос меѓу описот, поточно ЧО (=слика) и ликот, односно портретот може да биде и таков што два или повеќе ликови, односно нивните портрети едновременно и рамноправно ја остваруваат релацијата со описот. Тоа се случува во романескната проза чија наративна допушта “претопување” на најчесто два или повеќе ликови во еден.^{**} Може да се случи и еден колективен лик, односно портрет да биде во непосреден однос со ЧО (=слики).^{***} Наједноставна, па и “најблагодарна”, ако може така да ја наречеме варијанта на оваа релација е таа кога текстот без дилема го нуди “главниот” протагонист како единствен во заситувањето на непосредната заемна зависност со ЧО (=слики).^{****}

Зависен од наративната, реализиран низ описното рамниште и “претопен” во смислата на дескриптивната микроструктура, односот-опис : лик, односно портрет како комплементарен има придонес не само во процесот на “оправдување” на заглавието туку и значаен удел во легитимирањето на еманципацијата на описот по однос на расказот. Тој е ексклузивитет на функционалната теорија на описот.

3.7. Дескрипција и наратив

3.7.1. Етикетата “секундарен” по однос на приматот на наративната предикација описот ја заработи уште во екот на најплодоносниот период од работата на руската формалистичка школа. Неа, структуралистичката критика ја легитимираше како неприкосновена, уште и маргинализирана позиција во естаблишментот на наративниот дискурс. Прегледот на хронологијата на прашањето покажа дека корените за второстепениот статус на описот по однос на расказот се наоѓаат уште во античката литературно-научна мисла, заправо во

“оправдување” на заглавието на текстот, но и на семантичкото тежнење на наративната, експлицитно изразена во посветата на Иван Цанкар-да § подигне споменик на својата мајка.

^{**} Такви се ликовите, односно портретите на Исак Кејтен и Лем-раскажувачот во романот ГВ од ЖЧ и ликовите, односно портретите на Дора Крупиќева и колективниот лик на загрепчани во романот ЗЗ од АШ.

^{***} Во романот ПС од ПМА, колективниот лик на селаните остварува непосредна комплементарност со сите 17 ЧО (=слики).

^{****} Такви се портретите на: Доне Совичанов од романот ВМ од ТГ; Моно Самоников од романот КПМС од ДС; хирургот Никола од романот ДМ од СЈ и Рафаел де Валентин од романот ШК од ОДБ.

недоволно нагласениот интерес на хеленските мислители Платон и Аристотел и античката реторика, без чија “консултација” не почнува речиси ни едно литературно истражување.*

3.7.2. Како структурен елемент на наративното писмо описот носи потенцијал што му допушта да ја “покаже” еднаквоста по однос на расказот, при сè што таа е негова иманентна состојба. Описот е “мерлива величина”, и тоа според фреквентноста на ниво на појавност и семантичкиот придонес на ниво на значење.

* -Платон воопшто не ја актуелизира проблематиката на описот; Аристотел, посредно укажува на неговиот секундарен статус;

-Античката реторика го поистоветува описот со екфразата, по таков начин што му припишува единствено декоративна (=орнаментална) вредност;

-Поетиката на францускиот класицизам се заложува за раскошност (т.е. се акцентира декоративниот карактер на описот), но посредно и за задолжително присуство на овој текстовен ентитет во литературната продукција. Стихот од “Поетска уметност” на Никола Боало што се однесува на описот може да се смета за крупен прогресивен чекор, барем по однос на фреквентноста на описот во литературните дела од оваа голема епоха, особено ако се има предвид влијанието на литературната теорија врз литературната практика;

-Романтизмот, релевантно на својата теориска платформа, со посебен пиетет го негува овој таканаречен “лирски” елемент на наративната проза, за Гете и Шилер да го сведат на фактор на “одолжување” по однос на чистата наративност;

-Теоријата на реализмот му придава на описот подредена улога-во функција на ликот, односно во функција на раскажувањето во потесна смисла, при сè што неговото присуство во литературните дела беше обилно и интензивно;

-Искусството на натуралистичката книжевна школа е такво што описот ја “задржува” веќе наследената од реализмот секундарна амблематика;

-Авангардниот пристап по однос на литературното дело на руската формалистичка школа што направи тектонски поместувања во литературните проучувања, не најде за потребно да му пристапи на описот како на рамноправен литературен ентитет по однос на раскажувањето;

-Структурализмот е речиси единствениот литературно-теориски концепт кој беше крајно ригорозен по однос на второстепената функционалност на описот, за сметка на фаворизираната позиција на наративната предикација. Ако за Ролан Барт описот (и детаљот како негова интегрална составка) беше “неполезна” нотација која осигурува “реален ефект”, наспроти сопствената контрадикторност дека во структурата на раскажувањето “сè има свое значење”, тогаш Жерар Женет отиде до таму што, откако ја потврди раскошноста (=декоративноста) на описот како негова единствена функционалност, ја оспори неговата легитимност како начин на литературно претставување, сведувајќи го описот на еден *аспект* на *diegesis*-от (=наративот во широка смисла);

-Теоретичарката Мик Бал во својата *можна теорија на описот* се обиде да ги “залечи” раните од ударите на структуралистичката критика по таков начин што покажува и докажува дека во еден роман (читај-секој наративен текст!), само еден книжевен опис може да има концентрирано значење до толку што би го “покрил” текстот во целост (вклучително и наративот во потесна смисла). Сличен став има и хрватскиот теоретичар Станко Ласиќ преку таканаречената *примарна наративна синтагма* (=наративен параграф), која го подразбира и описот. (Види: Stanko Lasić: *Проблеми наративне структуре*, Либер, Загреб, 1977 год., стр. 9–34) и: Станко Ласиќ: *О онтолошкој структуризму као моделу књижевнотипичке методе* во: *Млади Крлеџа и неговите критичари (1914-1924)*, Глобус, Загреб, 1987., стр. 212-241);

-Филип Амон го диференцира описот како самостоен наративен ентитет кој има семантичка тежина, така што би можел да се носи самостојно, а по однос на значенскиот ефект продуциран од наративната пружина;

-Атанас Вангелов ги сопостави описот и расказот по таков начин што објективно и непристрасно ги одреди нивното место и функционалност во структурата на наративното писмо: тие се заемно зависни, преоѓаат еден во друг и, она што е од особена полза за статусот на описот-аргументирано ги прогласи за еднаквостни.

Интензитетот на манифестирање на описот на ниво на појавност може да биде различен, иако најчесто послаб од алтернативите на кардиналните гнезда во наративната пружина. Очигледно, токму начинот на “домување” во составот на нарацијата во широка смисла претставува камен на сопнување за описот да заработи рамноправен со расказот статус. Таквата диоптрија по однос на описот имплицира површност во пристапот. На неопитниот читател и може да му се прости ако рече дека дескрипциите во еден роман се “досадна работа”, но за еден специјалист по литература тоа е недозволиво. Заправо, помал грех е проблематиката на описот воопшто да не се загатне, отколку а priori да му се залепи секундарна амблематика. Истражувањата по однос на перцепцијата на описот кај “обичните” читатели и неговиот третман во теориската и теоретичарската литература, од една страна и нашата анализа на таканареченото описно рамниште на репрезентативен материјал од девет романи, од друга-даваат контрадикторен резултат. Се покажа дека свеста по однос на “непотребноста” и “помалата важност” на литерарните дескрипции за сметка на динамичноста што ја симулира развојот на сижето во романескната проза е длабоко вкоренета и сигурно ќе биде потребно повеќе од една описна експертиза за таа да се промени. Веќе беше констатиран и оскудниот придонес на литературната теорија во таа смисла (со ретки исклучоци во експертизите на Филип Амон и Атанас Вангелов).

Теоријата на описот што оваа студија ја става на показ нуди аргументација за начинот по кој нужната и неприкосновена истозначност меѓу описот и расказот, како интегрални составки на наративното писмо станува очигледна. Елементарен предуслов е пристапот по однос на описот да подразбира отсуство на предрасудите од типот: “непотребен”, “досаден за читање”, или “тежок за сфаќање”. Едукацијата на читателите треба пред сè да се движи во правец на запознавање со значењето на знаменитата констатација на Ролан Барт дека-“сè во раскажувањето има значење”! Така и само така ќе се обезбеди “влез” во читливоста, значењето и, на крајот на краиштата и во убавината на описот.

Нивото на појавност, според вокабуларот на Вангелов, кое нуди *променлив* интензитет во фреквентноста на описот е релевантен на таканаречената *дескриптивна типологија* од описното рамниште во нашата експертиза. Според тоа, првиот чекор во процесот на јакнење на свеста за еманципираноста на описот е препознавањето три типа опис: *чист*, *наративизиран* и *опис-супстантивизиран предикат* (=кондензирано дејство).

За анализата на описот и неговата истозначност по однос на расказот воопшто не е важен квантитетот на одделните дескриптивни типови. Притоа, важно е што дескриптивниот типолошки модел може да биде аплициран во кој било наративен текст.* Уште поважно е сознанието дека токму чистиот опис е најважен, затоа што тој низ своите два вида-*стожерен* и *éclatée* дозволува напуштање на нивото на појавност и пристап кон “смисловното бreme” на описот, што етапно се расчленува низ концептите “*Кутија со фотографии*”, *модел на свет* и *дескриптивна микроструктура*, како фази на описното рамниште. Тоа значи дека семантичкиот ефект е имплициран во чистите описи (=слики), *стожерни* или *éclatée*, така што *стожерните* имаат поголем значенски потенцијал и повисок степен на автономност од *éclatée* сликите, чија семантичка самостојност е ограничена: таа е зависна од онаа *стожерна* слика кон која гравитира според сличното со неа значење (=принцип на метафоричност).

Ако концептот “*Кутија со фотографии*” ги именува, подредува и обединува *стожерните* и *éclatée* чистите описи (=слики) така што прецизно се дефинира природата на нивните врски, а *нацртот-модел на свет*, како репрезент на поетската функција на описот ги претставува чистите описи (=слики) како скелет (=арматура) на дескриптивниот дискурс во наративниот текст, тогаш *дескриптивната микроструктура*, како финална етапа во конституирањето на описното рамниште е негова смисловна платформа, чии полови (=концептите што ја основаат) придонесуваат за трансформација на значењето во смисла. *Дескриптивната микроструктура* како длабинско ниво на описното рамниште ги сублимира во себе семантичките аспекти на етапите што § претходат (дескриптивна типологија, “*Кутија со фотографии*” и *модел на свет*) и ги преобразува во смисла (=густо, концентрирано значење, како конечен семантички резултат од претходните нивоа), графички претставена преку идеограм од триполова или четириполова структура (само во еден случај, во романот ВМ од ТГ дескриптивната микроструктура е двополова), а вербално преку поими релевантни на семантичкиот придонес на описниот дискурс во целост.

* Оваа дескриптивна типологија беше применета и при анализата на описите во расказите од збирката *Лозје* од Блаже Конески. Види: м-р. Луси Караниколова: *Описното рамниште во прозата на Конески (или: “Дескриптивниот дијегетски аспект во збирката раскази ‘Лозје’”)*, во зборникот: *Придонесот на Блаже Конески за македонската култура*, Филолошки факултет “Блаже Конески”, Скопје, 1999 год. стр. 283-298

3.7.3. Лајт-мотив на нашата описна експертиза беше, анализата да придонесе за согледување на еманципираниот статус на описното рамниште по однос на низата од кардинални јадра. Настојувањата во тој правец го дадоа следниов резултат:

а) Описот е рамноправен со расказот. Чистите наративни единици, т.е. кардиналните јадра во Бартовска смисла на зборот можат да се подредат во наративната пружина според принципот-избор на *алтернатива од која натаму зависи текот на раскажувањето*. Чистите описни единици, т.е. ЧО (=слики), откако ќе се именуваат како стожерни или *èclatèe*, се подредуваат според принципот-*континуитет, комплементарност, односно соседност (=метонимичност) и сличност (=метафоричност)* во концептите “Кутија со фотографии” и *модел на свет*.

б) Опишувањето (=дескрипција) и раскажувањето (=нарација во потесна смисла на зборот) се две заемно зависни и еднаквозначни составки на наративното писмо. Опишувањето не е само еден диегетски аспект како што тврдеше Жерар Женет, туку тој е самостоен (исто колку и нарацијата во потесна смисла) начин на литературно претставување. Описниот дискурс (=рамниште), сведен на смисла од три или четири полови (=концепти, т.е. поими) во дескриптивната микроструктура добива можност природно и наратолошки легитимно да се вгради во поредокот на таксономиското јадро, онака како што го замисли Греимас-како длабинско рамниште на нарацијата во широка смисла.* И не само тоа. Дескриптивната микроструктура е толку семантички широка и моќна (нејзиниот механизам што го преобразува значењето во смисла е многу флексибилен) што може да функционира апсолутно самостојно, до толку што во себе го имплицира значенскиот биланс од наративната низа од кардинални гнезда. Тоа е така затоа што дескриптивната микроструктура е претставувана од поими, најчесто граматички именски зборови (=именки, придавки) што го подразбираат во себе и значењето на глаголското дејство.**

Очигледно дека Жерар Женет беше во право, барем кога констатираше дека: “Опишувањето е понужно од раскажувањето, бидејќи полесно е да се опишува без

* Затоа дескриптивната микроструктура и ја нарекуваме-*микроструктура*; таа е интегрален дел од пошироката наративна макроструктура што ја подразбира смислата на раскажувањето во целост.

** Постои и граматичка оправданост на ваквото тврдење-можноста на именскиот прирок (на пример: Жената е убава) да биде заменет со синтагма од именка и придавка, односно атрибут и подмет (Убава жена).

раскажување, отколку да се раскажува без опишување (можеби затоа што предметите можат да постојат без движење, но не и движењето без предмети)”.²³⁷

3.8. Семантиката на описот

3.8.1. Прашањето за семантиката на описот низ литературната теорија може да се следи во континуитет од периодот на рускиот формализам, до денес. Стратегот на руската книжевна револуција-Виктор Борисович Шкловски му припиша на описот пасивна функционалност (го оквалификува како “мирување” по однос на динамиката на дејството), нарекувајќи го “кочница”, но не и разорувач на композиционото единство на наративниот текст. Но Шкловски беше можеби и првиот теоретичар кој ја препозна и аргументирано ја елаборираше неговата *асоцијативна моќ и сублимирачка функционалност*.

Во експертизата на Ролан Барт, значенскиот потенцијал на описот може да се лоцира во класата интегративни единици-индициите и особено *индициите во потесна смисла*. Зашто имено, “(...) *индициите се навистина семантички единици кои (...) упатуваат кон некое означувано*”.²³⁸ Индициите во потесна смисла претставуваат трезор на имплицитно означено. Природата на овој вид интегративни единици подразбираат повеќезначност, која по дефиниција се разоткрива на повисоките рамништа: рамништето на дејства и рамништето на нарацијата. Тоа значи дека семантиката на индициите во потесна смисла, односно описот се верификува по однос на ликот и макроструктурата на текстот.

Ригорозноста на уважениот француски структуралист Жерар Женет по однос на проблематиката на описот воопшто, добива на интензитет кога е во прашање семантичкиот придонес на овој литерарен ентитет за целостта на наративниот текст. За Женет, описот значи само *декор, украс, естетика*, “(...) слична на онаа што ја има скулптурата во класичното здание”²³⁹, или пак *експликација и симболика*, но само во

²³⁷ Види: Жерар Женет: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит., стр. 93

²³⁸ Види: Ролан Барт: *Увод во структуралната анализа на раскажувањето*, во *Теорија на прозата*, оп. cit., стр. 142, 143

²³⁹ Жерар Женет: *Границе приповиједанја*, во *Фигуре*, оп. цит., стр. 94

функција на оправдувањето на психологијата на ликовите. Женет категорично го оспорува скриеното значење на описот.*

3.8.2. Теоријата на описот што Мик Бал ја заговараше отвора простор за афирмативна квалификација по однос на значенскиот аспект на овој литерарен ентитет. Пред сè, за Бал описот е тип дискурс. Таа докажува, врз основа на елаборирана експертиза дека еден опис (во случајот описот на градот Руан од романот *Gosnoia Бовари* од Гистав Флобер) може да прерасне во средиште на значење, но само по однос на нему сродните контексти (на пример, по однос на описот на други градови). Така дефинираната позиција на описот во наративниот контекст допушта не само тој да биде функционален по однос на ликот, туку и ликот да стапи во служба на описот. Во анализата на Мик Бал описот добива статус на “приказна во приказна” (=текст во текстот). По таков начин, семантичкиот ефект на описот станува најочигледен. Така, *La mise en abyme concentrante* е резиме на главната приказна, оптоварена со концентрирана полисемичност, а *La mise en abyme éclatée* претставува своевиден семантички релеј по однос на *concentrante* (читај опис!), по таков начин што го разводнува значењето низ описите кои гравитираат кон него.

Сличен е ставот и на хрватскиот литературен аналитичар Станко Ласиќ. Тој се служи со терминот *наративен параграф* или *примарна наративна синтагма*, што и не е ништо друго освен “мала слика” на романот или-роман *во мало*. “Наративниот параграф или примарната наративна синтагма е токму таква целина, односно проседе во кое романескната структура остава своја силно видлива трага и во која таа можеби најјасно и ‘несвесно’ се огледува”.²⁴⁰ Според Ласиќ, и описот може да се однесува како наративен параграф, т.е. примарна наративна синтагма, затоа што има способност да го акумулира семантичкиот ефект на текстот во себе.

Дистинкцијата на Симор Четман помеѓу таканаречените “прикриен” (=covert narrator) и “откриен” наратор (=overt narrator) има своевидни семантички реперкусии по однос на описот. Описот што го продуцира “прикриениот” наратор е антропоморфен и со висок набој на семантика, додека оној на “откриениот” наратор симулира само опстановка за дејство, нешто кое не значи дека овој последниов, се одликува со отсуство на значење.

* Не се воздржуваме од нотирање на размислувањето дека, ставовите на Жерар Женет по однос на описот се тенденциозно нихилистички, можеби за да испровоцираат спротивни коментари, за проблеметиката по однос на описот да се актуелизира. Како поинаку да се оправда таквиот однос кон описот на големиот теоретичар на книжевните форми?!...

²⁴⁰ Станко Ласиќ: *Проблеми наративне структуре*, оп, цит., стр.23

Како своевиден придонес на Симор Четман по однос на семантиката на описот може да се смета и, за жал само загатнатата, а не и доследно развиена поетска функционалност.

3.8.3. Интересот на Филип Амон по однос на описот не се исцрпува само со третман на неговиот семантички ефект, зашто темелните анализи ја опфаќаат и семиотиката на оваа составка на наративното писмо-описот како знак, но и знаковен систем сам по себе, способен да се интегрира во системот на текстот. Посматран како знак, односно систем од знаци, според Амон, за литературниот опис станува ирелевантна неговата веродостојност (=дали е тој проверлив во реалноста или не). Како таков, описот е дискурзивен тип (=описен дискурс) за кој е природно да се комбинира со наративниот, поетичкиот и аргументативниот тип говор. Како знак, описот нуди “хоризонт на очекување”, т.е. описниот тип говор генерира значење. Затоа што е знак, односно систем од знаци, описот се дефинира како: “варијација/варијации на латентна парадигма”, “целина од логички операции” и “листинг/каталог” со набројани елементи.

Според Филип Амон, описот го заситува своето значење на следниов начин:

-Со “силно врамување” (=a strong framing), кое дозволува реализација на поетската функција на описот, како негов најлегитимен начин на осигурување значење. Силно врамениот опис допушта перцепција на “конфигурацијата на дескриптивниот простор”. Во тој и таков простор, читателот (=оној до кого е адресирано значењето) партиципира така што, ако нема влијание врз неговото “хоризонтално ниво” (=она кое обезбедува континуитет, односно метонимичност при набројувањето на елементите од каталогот-компетенција на таканаречениот од Амон “дескриптор”), тогаш зема активно учество во вертикалниот процес (=метафоричност) на обезбедување значење;

-Метајазикот (=metalanguage) е постапка која придонесува за трансформација на значењето во смисла. Впрочем, според Амон, откако се реализирала поетската функција, описот треба да осигури универзален (=траен) квалитет;

-Наративизацијата на описот (=Narativisation of description) е последниот чекор, кога заокруженото значење, односно смисла на описот се инсталира, според принципот-кохеренција, во макроструктурата на текстот.

3.8.4. Семантиката на описот е очигледно најефектната придобивка од описната експертиза на Атанас Вангелов. Според него, описот е “резиме”, “сумариум” на текстот во самиот текст, такво што е “(...) поголемо на семантички план, а помало на вербален”. По таков, експлицитен начин дефинирана, значенката на описот добива двократна функционалност: а) по однос на наративната секвенца што му претходи на описот (=презент по однос на перфект, т.е. “сеќавање”) и б) по однос на наративната секвенца која допрва следува (=презент по однос на футур, т.е. “предвидување”). Вообичаената тешкотија при поимењето на описот на ниво на појавност, тврди Вангелов, на семантички план станува “бреме” на потребата да се раствори “семантичката густина”, да се одгатне “шифрата” на описот. Во таа смисла, Вангелов е единствениот до сега теоретичар кој го разрешува проблемот со причините за тешкотијата во перцепцијата на семантиката на описот. Тоа е “афинитет” и “стратегија” на описот. Тоа е, уште поедноставно-во природата на описот.

3.8.5. Според параметрите на нашата експертиза, чистиот опис (=слика) имплицира највисок потенцијал скриено значење. Заправо, базичен концепт кој поседува најголема сублимирачка моќ е таканаречениот *стожерен* чист опис (=слика). Тој го собира значењето на *éclatée* чистите описи (=слики) според начелото сличност (=метафоричниот). Автономноста на стожерниот чист опис (=слика) претставува предуслов за овој да го интегрира во себе и значењето на наративизираниот и описот-супстантивизиран предикат. Посреден е начинот по кој наративизираниот и описот-супстантивизиран предикат партиципираат во нивоата *модел на свет* и дескриптивна микроструктура, каде што стануваат и најочевидни врските меѓу составките на описното рамниште и нивното значење.

Во фазата *модел на свет* стожерниот чист опис (=слика) влегува со густ семантички набој. Ова не значи дека *éclatée* чистите описи (=слики) целосно се “откажале” од своето значење за сметка на значењето на стожерните, особено што сите се партиципиенти во процесот на реализација на поетската функција. Поетската функција на описот почнува да се заситува така што, најнапред, секој чист опис (=слика), и стожерен и *éclatée*, сам за себе ќе ја стави на показ сопствената метафоричност: секој чист опис (=слика) поседува имплицитно означено (=скриено значење).

Скелетот на нацртот-*модел на свет* е претставуван од стожерните чисти описи (=слики), а “стожерната” врска меѓу нив се темели на начелата соседност (=метонимичност) и комплементарност. По ист принцип се поврзуваат сите последователни чисти описи (=слики), стожерни или *éclatée*. Затоа што секој *éclatée* чист опис (=слика) е “зависен” (=субординативен) од конкретен стожерен чист опис (=слика), кон него гравитира, т.е. со него се поврзува според начелото сличност (=метафоричност). Благодарение на цврстата метонимиско-метафорична поврзаност, кардиналните описни ентитети се веќе подготвени својата семантичка густина да ја преобразат во повисок квалитет-во смисла, во завршната фаза од описното рамниште-дескриптивната микроструктура. Трансформацијата ја овозможуваат стожерните чисти описи (=слики), односно флексибилниот механизам на функционирање на конституентите на дескриптивната микроструктура. Стожерните чисти описи (=слики) се групираат околу одреден пол на дескриптивната микроструктура, се разбира според сличноста во означеното, образувајќи и именувајќи концепти, чија универзална смисла го имплицира сиот семантички товар на описното рамниште, кое до сега беше разводнето низ етапите што претходат. Односите меѓу концептите во дескриптивната микроструктура се односи на комплементарност и импликација. Секој концепт е комплементарен по однос на секој друг, односно “смислата” на еден концепт ја имплицира смислата на секој друг. Во дескриптивната микроструктура значењето е организирано во смисла. Таа се згуснува и универсализира до таа мера што се сведува на пропозиција, која комотно се инсталира (според принципот кохеренција) во наративната макроструктура, почитувајќи ги сите законитости на нејзиниот поредок.

%

Описот претставува базична составка, конституент на описниот дискурс (=описно рамниште), исто како што низата од кардинални гнезда е скелет на нарацијата во потесна смисла. Описот е легитимен, составен (=кохерентен) дел на наративното писмо, подеднакво значаен како и чистата нарација. Затоа, *Ваше Величество-ЧИТАТЕЛУ: Обиди се да го прочиташ со повисок степен на внимание! Надмини ја предрасудата за неговата “нечитливост”! Описот го бара само тоа... Ќе ти биде возвратено со благородна убавина. И уште нешто, веќе чуено: залудно е читањето ако описот се “прескокне”, затоа што-“Цело е само ако има сè” !...*

БИБЛИОГРАФИЈА

А) Теориско-критичка

1. Андоновски, Венко: *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. - Скопје, “Детска радост” 1997.
2. Аристотел: *За поетиката*. - Скопје, “Култура”, “Наша книга”, “Комунист”, “Мисла” 1979.
3. Auerbach, Erih: *Mimesis*. – Beograd, “Nolit” 1968.
4. Bal, Mieke: *Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa) во Uvod u naratologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Izdavački centar Revija, Osijek, 1989.*
5. Balzak: *Predgovor ‘Ljudskoj komedii’ во Sava Penčić: Realizam*. - Cetinje, “Obod” 1967.
6. Барт, Ролан: *Увод во структуралната анализа на расажувањето, во Теорија на прозата* (избор на текстовите, превод и предговор, проф. д-р. Атанас Вангелов). - Скопје, “Детска радост” 1996.
7. Barthes, Roland: *L’effet de réel во Le bruissement de la langue*. – Paris, aux Editions du Seul, 1984.
8. Bahtin, Mihail: *O romanu*. – Beograd, “Nolit” 1989.
9. Beker, Miroslav: *Semiotika književnosti*. - Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.
10. Bjelinski, V.G.: *O realističkoj književnosti, во Realizam, Priredio d-r. Boško Novaković*. - Sarajevo, “Svijetlost” 1960.
11. Бошковски, Јован: *Историската белетристика на Ѓорѓи Абаџиев, во Македонската книжевност во книжевната критика*, том трети (избор и редакција на прилозите: Алдо Климан, Раде Силјан, Веле Смилевски и Санде Стојчевски). - Скопје, “Мисла” 1973.
12. Бошковски, Јован: *Симон Дракул или оплеменето народно творештво во Македонската книжевност во книжевната критика*, том четврти (избор и редакција на прилозите: Алдо Климан, Раде Силјан, Веле Смилевски и Санде Стојчевски). - Скопје, “Мисла” 1973.
13. Bugarski, Ranko: *Lingvistika o čoveku*. - Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.
14. Вангелов, Атанас: *Отсутноста-реч, во Lettre internationale, бр. 2*. - Скопје, 1996.
15. Velek, Rene/Voren, Ostin: *Teorija književnosti*. - Beograd, “Nolit” 1965.
16. Греимас, Алжирадес Ж.: *Елементи за една наративна граматика, во Теорија на прозата* (избор на текстовите, превод и предговор, проф. д-р. Атанас Вангелов). - Скопје, “Детска радост” 1996.

17. Gelley, Alexandar: *Premise za teoriju opisivanja*, во *Suvremena teorija pripovijedanja* (priredio Vladimir Biti). – Zagreb, “Globus” 1992
18. Grujić, Branislav: *Rečnik francusko-srpskohrvatski, srpskohrvatsko-francuski*. – Cetinje, “Obod” 1981.
19. Дикро, Освалд/Тодоров, Цветан: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот 2* (превод од француски и напомени, проф. д-р. Атанас Вангелов). - Скопје, “Детска радост” 1994.
20. Друговац, Мирослав: *Историја на македонската книжевност XX век*. - Скопје, “Мисла” 1990.
21. Ѓуриќ, Милош: *Историја хеленске књижевности*. - Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
22. Žerar Ženet: *Figure*. – Beograd, “Vuk Karadžić” 1985.
23. Иванов, Благоја: *Кон ‘Лозје’ од Блаже Конески во Македонската книжевност во книжевната критика*, том трети (избор и редакција на прилозите: Алдо Климан, Раде Силјан, Веле Смилевски и Санде Стојчевски). - Скопје, “Мисла” 1973.
24. Ивановиќ, Радомир: *Современиот роман*. - Скопје, “Македонска книга” 1977.
25. Joksimović, Radoslav: *Naturalizam*. – Cetinje, “Obod” 1967.
26. Караниколова, Луси: *Описното рамниште во прозата на Конески (или: Дескриптивниот диегетски аспект во збирката раскази ‘Лозје’) во зборникот Придонесот на Блаже Конески за македонската култура*. - Скопје, Филолошки факултет “Блаже Конески” 1999.
27. Конески, Блаже: *Граматика на македонскиот литературен јазик*. Скопје, “Култура” 1967.
28. Конески, Блаже: *Марко К. Цепенков во За литературата и културата*. - Скопје, “Култура”, “Македонска книга”, “Мисла”, “Наша книга” 1981.
29. Lasić, Stanko: *Problemi narativne strukture*. – Zagreb, “Liber” 1977.
30. Lasić, Stanko: *O ontološkom strukturalizmu kao modelu književnokritičke metode во Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. – Zagreb, “Liber” 1987.
31. Lodge, Davide: *Načini modernog pisanja*. – Zagreb, “Globus” 1988.
32. Митрев, Димитар: *Огледи и критики I*. - Скопје, “Наша книга” 1970.
33. Митрев, Димитар: *Огледи и критики II*. - Скопје, “Наша книга” 1970.
34. Микуновиќ, Љубо: *Современ лексикон на странски зборови и изрази*. - Скопје, “Наша книга” 1990.
35. Pantić, M./ Nedeljković, D./ , Josimović R./ Jovanović, M./ Dimić, M./ Janačević, M./ Čolović, A./ Tabaković, M. *Epohe I pravci u književnosti*. – Beograd, “Narodna knjiga” 1965.
36. Penčić, Sava: *Realizam*. – Cetinje, “Obod” 1967.
37. Platon: *Država*. – Beograd, “Kultura” 1969.
38. *Правопис на македонскиот литературен јазик*. - Скопје, “Просветно дело” 1986.
39. Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*. – Beograd, “Prosveta” 1982.

40. *Rečnik književnih termina*. – Beograd, “Nolit” 1985.
41. Smyte, J.L.: *Complete book of fortune telling*. – New York, “Gramercy Book” 1998.
42. Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*. – Zagreb, “Školska knjiga” 1976.
43. Сталев, Георги: *Милош Црњански (Меѓу традицијата и модерните настојувања)*, Поговор кон: Милош Црњански: *Селидби*. - Скопје, “Наша книга”, “Македонска книга”, “Мисла”, “Култура” 1987.
44. Stendal: *Valter Skot i Kneginja de Klev* во книгата на Sava Penčić: *Realizam*. – Cetinje, “Obod” 1967.
45. Flaker, Aleksandar: *Stilske formacije*. – Zagreb, “Liber” 1986.
46. Hamon, Philippe: *The description of indescribable*; Raport of communication of the Hugo group; *Literature and civilization of the XIX century*, May, 19, 1990; www.smeghobs.co.uk/Philippe-Hamon-La-deskription-littaire-473-962-170-5.html
47. Chatman, Seymour: *Story and Discourse*. - Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.
48. Chevalier, J./ Gheerbrant, A.: *Rečnik simbola*. – Zagreb, “Nakladni zavod Matice Hrvatske” 1983.
49. Šklovski, Viktor: *Građa I stil u Tolstojevom romanu ‘Rat i mir’*. – Beograd, “Nolit” 1984.
50. Šklovski, Viktor B.: *Uskrsnuče riječi*. – Zagreb, “Stvarnost” 1969.

Б) Белетристичка

51. Андреевски, Петре М.: *Последните селани*. - Скопје, “Зумпрес” 1997.
52. Балзак, Оноре де: *Шагринска кожа*. - Скопје, “Мисла” 1972.
53. Георгиевски, Ташко: *Време на молчење*. - Скопје, “Мисла” 1981.
54. Јаневски, Славко: *Две Марији*. - Скопје, “Наша книга” 1976.
55. Солев, Димитар: *Кратката пролет на Моно Самоников*. - Скопје, “Мисла” 1980.
56. Цанкар, Иван: *На пругорнината*. - Скопје, “Македонска книга”, “Мисла”, “Наша книга” 1983.
57. Црњански, Милош: *Селидби*. - Скопје, “Наша книга”, “Македонска книга”, “Мисла”, “Култура” 1987.
58. Чинго, Живко: *Големата вода*. - Скопје, “Наша книга” 1988.
59. Шеноа, Аугуст: *Златото на златарот*. - Скопје, “Култура”, “Мисла”, “Наша книга”, “Македонска книга”, “ЗИД Нова Македонија” 1976.

Содржина:

I. Увод	11
1. Состојби.....	15
1.1. Категорија простор.....	15
1.2. Ментална визуелизација.....	17
1.3. Јазик : простор; јазик : опис; опис : писмо	19
1.4. “Дефиниции”	22
1.4.1. Единство од делови	22
1.4.2. Реален ефект (=L’ effet de réel); Миметичност	23
1.4.3. Просторност (= <i>Effet de visibilité</i>)	24
1.4.4. Субјективност	26
1.4.5. Семантички трезор	27
1.4.6. Портрет	28
1.5. Структура на опис	30
1.5.1. Предмет и составни делови на описот	30
1.5.2. Начин на конституирање и функционирање на описот	33
1.6. Хронологија	35
1.6.1. Пристап.....	36
1.6.2. Платон. Аристотел. Античка реторика.	37
1.6.3. Класицизам. Романтизам.....	42
1.6.4. Реализмот на XIX-ти век. Натурализам.....	45
1.6.5. Руски формализам. Владимир Проп. Виктор Шкловски.	51
1.6.6. Михаил Бахтин или: за историјата на описот.....	59
1.6.7. Структурализам. Ролан Барт. Жерар Женет.	67
1.6.8. Мик Бал. Симор Четман. Филип Амон.	74
1.7. Описот во македонската книжевна критика.....	87
1.7.2. Димитар Митрев	88
1.7.3. Јован Бошковски.....	91
1.7.4. Благоја Иванов.....	92
1.7.5. Радомир Ивановиќ.....	92
1.7.6. Миодраг Друговац.....	94
1.7.7. Венко Андоновски	97
1.7.8. Атанас Вангелов.....	99
2. Демонстрација.....	105
2.1. Модел.....	105
2.1.1. Дескриптивна типологија.....	105
2.1.2. “Кутија со фотографии”	109
2.1.3. Модел на свет	110
2.1.4. Дескриптивна микроструктура	112
2.2. Време на молчење	113
(Ташко Георгиевски: <i>Време на молчење</i> . - Скопје, “Мисла”, 1981).....	113
2.3. Кратката пролет на Моно Самоников.....	143
(Димитар Солев: <i>Под усвитеност, Кратката пролет на Моно Самоников</i> . - Скопје, “Мисла”, 1980).....	143
2.4. Две Мариин.....	159

(Славко Јаневски: <i>Две Марији, Месечар</i> . - Скопје, “Наша книга”, 1976)	159
2.5. Големата вода	177
(Живко Чинго: <i>Големата вода</i> . - Скопје, “Наша книга”, 1988)....	177
2.6. Последните селани	193
(Петре М. Андреевски: <i>Последните селани</i> . - Скопје, “Зумпрес”, 1997)	193
2.7. Селидби.....	207
(Милош Црњански: <i>Селидби</i> . - Скопје, “Наша книга”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Култура”, 1987).....	207
2.8. Златото на златарот	227
(Аугуст Шеноа: <i>Златото на златарот</i> . - Скопје, “Култура”; “Мисла”; “Наша книга”; “Македонска книга”; ЗИД “Нова Македонија”, 1976)	227
2.9. На пругорнината.....	247
(Иван Цанкар: <i>На пругорнината</i> . - Скопје, “Култура”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Наша книга”, 1983).....	247
2.10. Шагринска кожа	267
(Оноре де Балзак: <i>Шагринска кожа</i> . - Скопје, “Мисла”, 1972)....	267
3. Резултат	283
3.1. Нарацијата, нараторската диоптрија и описот	283
3.2. “Статичен” наративен исказ.....	287
3.3. Поетската функција на описот.....	290
3.4. Сместата на описот	292
3.5. Описот и насловот	295
3.6. Опис и портрет	299
3.7. Дескрипција и наратив.....	302
3.8. Семантиката на описот.....	307
БИБЛИОГРАФИЈА.....	313